

PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

José Uroz (Ed.)

HISTORIA Y CINE

© José Uroz

© de la presente edición
Publicaciones de la Universidad de Alicante
Campus de San Vicente s/n
03690 San Vicente del Raspeig
Publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>

Diseño de portada:
Gabinete de Imagen y Comunicación Gráfica

Impresión:
Quinta Impresión, S.L.

ISBN: 84-7908-466-9
Depósito Legal: A-1044-1999

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado -electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.-, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

**Estos créditos pertenecen a la edición
impresa de la obra.**

Edición electrónica:



Índice

Portada

Créditos

Presentación 5

La caída del imperio romano

José Manuel Roldán Hervás, Universidad Complutense 10

Faraón

Alberto Prieto, Universidad Autónoma de Barcelona 63

Rey David

Jaime Alvar, Universidad de Huelva 103

Espartaco, de S. Kubrick

Guillermo Fatás, Universidad de Zaragoza 127

Cleopatra. El film de Joseph L. Mankiewicz

Luis A. García Moreno, Universidad de Alcalá 163

Historia y leyenda en la Roma del Quo Vadis?

Ramón Teja, Universidad de Cantabria 183

*El nacimiento del Islam a través de Mahoma,
el mensajero de Dios*

Juan Antonio Barrio Barrio, Universidad de Alicante 210

*De Wallace a Braveheart: antecedentes históricos
de un mito*

Brian Hughes, Universidad de Alicante 244

Índice

***El Cid* de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media**

Juan Antonio Barrio Barrio, Universidad de Alicante 268

Erasmismo en el cine «*Un hombre para la eternidad*» de Fred Zinneman

Enrique Giménez 306

***La reina Margot*. Las guerras de religión en Francia**

Armando Alberola Romá 331

***Cromwell*: Una falsificación radical**

Cayetano Mas Galvañ 362

El ocaso de la compañía de Jesús en América Latina. *La misión*

Mario Martínez Gomis, Universidad de Alicante 394

***Rojos*. Radicalismo norteamericano y revolución rusa**

Emilio La Parra López, Universidad de Alicante 419

La primera guerra mundial según la visión de Stanley Kubrick en *Senderos de gloria*

Salvador Forner Muñoz 440

Dos o tres cosas que nos contó Berlanga

Antonio Dopazo 461

Notas 474

Presentación

Uno de los fenómenos más peculiares de este siglo que se acaba es la importancia que ha adquirido el cine, especialmente en los últimos años. El cine, y también la televisión, tienen una repercusión enorme, marcan pautas de comportamiento social, y juegan un papel determinante en la configuración de eso que se ha dado en llamar *aldea global*.

Probablemente haya sido éste el siglo en el que la técnica más ha evolucionado, y a mayor velocidad, pero en estos últimos años se está derivando hacia un efecto a mi modo de ver perverso, exagerando su importancia, de modo que se convierte en fin lo que sólo es un medio, encumbrando a la técnica en una especie de nueva religión. Alguno incluso cree que, con los medios actuales, el famoso Internet entre otros,

desaparecerá la clase presencial y el profesor ya no será necesario.

Al margen de estas consideraciones, sin duda exageradas, es cierto que el profesor cuenta hoy con una serie de herramientas que, bien empleadas, pueden ser muy útiles, sobre todo con una generación de alumnos habituados a la imagen. El abaratamiento de los costes permite que cada Escuela, Instituto o Departamento universitario disponga de aparatos de vídeo y, por otra parte, la existencia en el mercado de un conjunto de buenas películas hace posible su empleo real de forma masiva.

Algunos historiadores observan con prevención, cuando no con desconfianza, el cine de carácter histórico, porque creen que las películas no pueden reflejar exactamente los hechos históricos, y falsifican la historia, pero también, seguramente, porque el cine es un medio que el historiador no controla.

No pretendo defender que el cine vaya a sustituir en un futuro próximo la docencia tradicional, ni que pueda ocupar el papel del libro, porque son cosas diversas. Pero es evidente que la mayor parte de los alumnos van al cine, y han percibido a través de este medio, muy persuasivo por otra parte, la *reconstrucción histórica* de un determinado período o perso-

naje, en ocasiones errónea, que el profesor difícilmente puede enmendar después. El cine, con el apoyo de la televisión en su difusión, más cercana y persistente, se ha convertido en un modo de expresión muy poderoso, capaz de atraer a millones de personas en todo el mundo, y ofrece nuevas posibilidades de representar la historia.

Tampoco es verdad que todo lo que se vea en el cine es inexacto desde el punto de vista histórico. El cine tiene sus propias leyes internas, como las tiene una novela, y así hay que entenderlo, como una herramienta más para el trabajo de profesor que, bien seleccionado, puede resultar eficaz. Su empleo en la docencia tiene defensores y detractores: basta echar un vistazo al libro de Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes, el desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Ariel, Barcelona 1997, para hacerse una idea. El autor podría tener razón cuando defiende que el desafío del cine a la historia, de la cultura visual a la cultura escrita, se asemeja al desafío de la historia escrita a la tradición oral, al desafío de Herodoto y Tucídides a los narradores de leyendas históricas. ¿Qué es la Iliada, sino la gran película de la historia de los albores de Grecia? Mi experiencia personal, desde hace bastantes años, aunque circunscrita a películas *de romanos*, por mi especialidad en Historia Antigua, ha sido positiva.

El ICE de la Universidad de Alicante del cual era yo director en esa época, con la magnánima colaboración de la Obra Social de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, organizó durante los meses de diciembre de 1997 y enero de 1998 un curso sobre *La didáctica de la Historia a través del cine*, que tuvo una amplia acogida, con unos 660 inscritos, muchos de los cuales, profesores de EGB y Bachillerato, nos sugirieron la posibilidad de publicar las conferencias para poder disponer de materiales didácticos a emplear en sus clases. En cumplimiento de ese compromiso, las presentamos en este volumen, en la creencia que puede ser de provecho a los colegas, alumnos universitarios y estudiosos de la Historia en general.

En el marco del presupuesto previsto, fue seleccionada una serie de películas representativas de épocas históricas destacables, teniendo además presente que debían estar disponibles en el mercado en formato vídeo para su uso en el aula. Están presentadas y comentadas por especialistas de reconocido prestigio universitario, y sin duda su aportación ha sido muy valiosa. El Seminario lo cerró Luis García Berlanga, después de la visión de su película *Bienvenido, Mister Marshall*, con una charla espléndida, llena de sabiduría, ingenio y humor, que no recoge este volumen, como tampo-

Presentación

co ha sido posible reproducir las discusiones habidas en los correspondientes coloquios. No obstante, hemos preferido que Antonio Dopazo haga una semblanza tanto de la figura del director como de dicha película.

Por último, en este sucinto repaso al cine histórico desde la óptica universitaria, no hemos pretendido tampoco elaborar un elenco de los defectos o inexactitudes que, desde el punto de vista histórico, aparecen en las películas que hoy circulan. Por el contrario, a propósito de cine e historia, ronda por mi mente aquella frase: «este puede ser el comienzo de una buena amistad».

José Uroz

La caída del imperio romano

José Manuel Roldán Hervás, Universidad Complutense

Iniciada durante los años cincuenta, la batalla entre cine y televisión se convirtió en cruenta en la década de los sesenta. Las superproducciones fueron la principal arma del primero contra la irrefrenable pujanza de la segunda: películas espectaculares, de alto presupuesto, con la presencia de miles de extras, paisajes impactantes, repartos estelares, formatos gigantes (Cinemascope, Vistavisión, Panavisión, Technirama...), metrajes interminables y arrolladoras secuencias de masas. Y, para este tipo de filmes, la Historia se convirtió inmediatamente en una fuente inagotable de argumentos. En primer lugar, porque permitía reconstrucciones grandiosas de escenarios, ropajes, ciudades y batallas. Y, en segundo y más importante, porque, al tratarse de una época conocida sólo de oídas o a través de los libros, permitía a

guionistas, realizadores, directores artísticos, diseñadores de vestuario y fotógrafos dar rienda suelta a su imaginación (lo que en muchos casos provocaba no ya sólo anacronismos delirantes, sino manipulaciones y reinventaciones de los hechos).

Tal vez *La caída del Imperio romano* sea, junto a *Ben-Hur*, el gran prototipo de este subgénero. Porque en ella se reunieron casi todos los que tenían algo que ver con él. En primer lugar, el director, Anthony Mann, que, tras una primera época dedicada a *westerns* intimistas y, a veces, extraordinarios (*Winchester 73*, *Tierras lejanas*), consagró la última etapa de su carrera a las grandes epopeyas históricas, comenzada con *Cimarrón*, continuada con *El Cid* y rematada con esta *La caída del Imperio Romano*. En segundo, el productor Samuel Bronston, que convirtió su carrera en un continuo y megalómano intento de reconstruir la historia de la humanidad. En tercero, la físicamente superdotada Sofía Loren, que de ser una demasiado exuberante Doña Jimena en la citada *El Cid* pasó a convertirse aquí en una turgente Lucila. Y, por último, Stephen Boyd quien, a pesar de contar con una extensa filmografía que abarca prácticamente todo tipo de géneros, ha pasado a la historia del cine gracias a dos romanos un tanto peculiares: el ostensiblemente homosexual Mesala de *Ben-*

Hur y el legalista, ingenuo y muy enamorado Livio de *La caída...*

La película fue rodada en España porque es donde había establecido su base de operaciones la productora de Bronston. Y no precisamente por una cuestión de amor hacia este país sino, más bien, de amor hacia su propia cuenta corriente. Porque en la época en que el magnate decidió empezar a rodar en España (mediados de los cincuenta), éste era un país aislado del resto del mundo, que vivía olvidado en su autarquía. Franco debió pensar que el cine (no hay que olvidar que era una de sus grandes pasiones y él mismo escribió el guión de algún que otro memorable título bajo el seudónimo de Jaime de Andrade) era un buen medio para iniciar una tímida apertura. Así que le abrió a Bronston de par en par las puertas de España, ofreciéndole unas condiciones económicas prácticamente irrisorias y, no sólo eso, poniendo a su disposición el propio ejército para las grandes escenas de masas. Así que Bronston se trajo sus tinglados a España, en un intento de competir con los estudios italianos de CineCittá (el otro gran escenario de rodaje de las superproducciones) y realizó aquí, además de esta película, *55 días en Pekín*, *El Cid* y *Salomón y la Reina de Saba*.

Como película, *La Caída del Imperio Romano* está planteada, como si de una obra de teatro se tratara, en tres actos, tan diferenciados entre sí que hay incluso unos prolongados fundidos en negro que los separan. El primero, que sirve como presentación de personajes (unos personajes, por qué no decirlo, demasiado esquemáticos y, como en el caso del ciego al que da vida Mel Ferrer o el liberto griego encarnado con su habitual maestría por James Mason, un tanto maniqueos), es, probablemente el que más le interesara a Mann, porque está plagado de reflexiones filosóficas y análisis del pasado por parte del viejo Marco Aurelio, metido en la piel de Alec Guinness. Y es que no hay que dejar pasar por alto que el director no sólo estaba a punto de cumplir los 60, sino, lo que es más importante, se encontraba ya en la fase final de su carrera y prácticamente despidiéndose del cine (de hecho, esta fue su antepenúltima realización y la última de cierta importancia).

La segunda tal vez sea la más espectacular, repleta de batallas entre romanos y bárbaros y aquella en la que los momentos de tensión dejan más espacio a la historia de amor imposible entre Loren y Boyd, que, en ocasiones, adquiere tintas del melodrama más clásico. Aquí hay que añadir que al personaje de Lucila se le concede una trascendencia histórica

que no tuvo, pero es algo necesario para poder justificar la presencia de Sofía Loren al frente del reparto.

En la tercera y última parte, la que de verdad cuenta la caída del imperio romano, asistimos a un derroche de histrionismo por parte de Christopher Plummer y a una simbología muy evidente: cualquier tiempo pasado fue mejor y la caída del imperio romano no sólo representa la caída de una formación política sino también la muerte del sistema de grandes estudios que había regido con mano firme en Hollywood desde el nacimiento del cine. Es decir, la muerte del cine clásico. Porque si hay dos cosas que brillaron con luz propia por encima de todas las demás fueron, sin duda, el Imperio Romano en sus dos primeros siglos de vida y el cine de los años dorados, ese cine que murió, precisamente, con el nacimiento de grandes superproducciones como éstas, tras las cuales ya nada volvió a ser lo mismo.

La película ofrece una gran cantidad de temas que pueden ser utilizados para ilustrar distintos aspectos de la historia de Roma. Sería imposible desbrozarlos siquiera. Por ello voy a detenerme sólo en unos cuantos. Empezando por el propio argumento.

La película nos pone ante los últimos días del reinado de Marco Aurelio, en consecuencia, en marzo del año 180. El tema o los temas fundamentales son, por una parte, la sucesión al trono de Marco Aurelio y el desgraciado reinado de su hijo Cómodo, que, tras doce años, termina en la propia subasta del Imperio; por otra, un intento de explicación sobre las causas de la caída del Imperio Romano.

Al lado de los dos protagonistas, surgen una serie de personajes ficticios o manipulados para dar mayor dramatismo a la acción. Sin duda alguna, la figura más lograda es la del propio Marco Aurelio. Marco es el último representante de una serie de emperadores, que inaugura el viejo senador M. Coceyo Nerva en el año 96, tras el asesinato del último emperador flavio, Domiciano. Con la llegada al poder de Nerva, el sistema hereditario de gobierno es sustituido por el nuevo principio de la adopción. De acuerdo con él, la designación al trono no tiene en cuenta consideraciones dinásticas, sino sólo los méritos personales. El nuevo sistema, posibilitado por la falta de descendencia directa de los sucesivos príncipes, permitió desarrollar el principio de la *adopción del mejor*, mantenido por la aristocracia senatorial, de acuerdo con las teorías políticas de la filosofía estoica: la sucesión al poder no debía estar determinada por vínculos de parentes-

co, sino sólo por las virtudes morales y la capacidad política del designado.

El *principado adoptivo* logró mantenerse durante la mayor parte del siglo II y sus representantes son conocidos comúnmente como *dinastía de los Antoninos*, por el nombre de uno de ellos, Antonino Pío, el antecesor de Marco Aurelio. Por muchas razones, la época es considerada como la edad áurea del Imperio, en la que el sistema imperial alcanza su plena madurez en los ámbitos político, económico, social y cultural. No obstante, en esta época de equilibrio y de bienestar general, se incuban gérmenes desestabilizadores, que se harán presentes en el siglo siguiente.

Por lo que respecta a Marco Anio Vero (*Imperator Caesar Marcus Aurelius Antoninus Augustus*), había sido asociado al gobierno, desde el año 146, y ligado a la familia de Antonino Pío mediante el matrimonio con su hija, Faustina. En varios pasajes de la película se hace mención de ella, y no precisamente como dechado de virtudes. Enamorada de un gladiador, Vérulo, concibe de él al futuro Cómodo. Frente a las características positivas de Lucila, como hija de Marco Aurelio, los defectos de Cómodo no pueden ser imputados a Marco, porque no es hijo suyo.

Aunque nacido en Roma, la familia de Marco, emparentada con Adriano, procedía de *Ucubi* (Espejo, provincia de Córdoba), en la Bética. Cuidadosamente educado, desde muy temprana edad había mostrado una particular inclinación por la filosofía estoica, a la que se mantuvo fiel toda su vida. Sobre su formación intelectual, su entorno familiar, sus gustos e ideas, tenemos un excepcional testimonio en sus *Soliloquios* (*Ta eis eauton*), escritos en griego. Para mi gusto, una de las escenas de la película mejor conseguidas es aquella en la que Marco, solo en sus aposentos, dialoga consigo mismo, filosofando sobre la muerte, recreando así el tema de los *Soliloquios*.

No obstante su cuidada formación y su temprana asociación al gobierno, Marco Aurelio no tenía experiencia alguna en el mando del ejército y en la administración del Imperio. Y, sin embargo, las circunstancias hicieron que su reinado se viera complicado por múltiples guerras y desastres, que le exigieron, a pesar de su mediocre salud y de sus tendencias de filósofo introvertido, agotadores esfuerzos, cumplidos con un escrupuloso sentido del deber.

Las conquistas de Trajano habían permitido, por última vez, sostener la prosperidad del Imperio con recursos imperialistas, basados en la depredación de los pueblos vecinos.

Definitivamente orientado a la defensiva y obligado a vivir de sus propios recursos, el Imperio no pudo superar el desequilibrio entre el estancamiento o, incluso, el descenso en la producción de bienes y el aumento de consumo improductivo.

El Estado, cargado con el lastre irrenunciable de un ejército y de una burocracia creciente y, ahora también, forzado a emprender costosas guerras defensivas, hubo de recurrir a los estratos acomodados de las ciudades, cada vez más exprimidos, acentuando la presión fiscal.

A pesar de todo, todavía, bajo Marco Aurelio, pudo mantenerse, gracias una cuidadosa administración y al estricto control de las finanzas, la tradicional política de generosidad con el pueblo de Roma y la atención a las ciudades del Imperio, castigadas por desastres.

Pero el reinado del emperador filósofo está, sobre todo, marcado por agotadoras guerras: primero, en Oriente contra los partos, del 161 a 166; desde ese año, hasta su muerte (180), en la frontera del Danubio para rechazar la presión de pueblos germánicos y sármatas.

Ambos problemas aparecen bien tratados en la película, aunque con lógicos anacronismos para dar mayor movilidad a la acción. Mientras, correctamente, la lucha contra los bárbaros

del norte se pone en los últimos años de Marco Aurelio, los conflictos con los persas y la rebelión de Oriente se colocan en el reinado de Cómodo, cuando realmente pertenecen también a la época de Marco Aurelio.

¿Quiénes eran los partos?

A mediados del siglo III a.C., jinetes nómadas de origen escita, los parnos o partos, desde las estepas del Asia Central, penetraron en la meseta del Irán, dirigidos por Arsaces, un príncipe iranio, que tomó el título real e hizo de la región el núcleo de un estado feudal iranio, vinculado a las tradiciones de los persas aqueménides, los viejos enemigos de los griegos. Bajo la dinastía arsácida, el reino parto se extendió, a expensas del reino sirio de los Seléucidas, hasta Mesopotamia, convirtiéndose en el factor de poder más importante al este del Éufrates. Enfrentado a los romanos, desde comienzos del siglo I a.C., la rivalidad entre las dos potencias marcaría en los siglos siguientes la evolución política del Próximo Oriente.

Las relaciones romano-partas conocieron un giro decisivo con la conquista romana de Siria en el 63 a.C. y con su constitución en provincia. Los dos estados se convirtieron en limítrofes y Roma heredó las peligrosas condiciones de vecindad

paliar o minimizar esta evidencia, incluso en las mismas aulas. (nota 35)

Por lo que respecta al propio cine egipcio, hay que recalcar que el periodo faraónico no ha constituido nunca un tema importante para la industria local (nota 36) y más, teniendo en cuenta que este país ha ocupado durante mucho tiempo el centro de la producción cinematográfica del mundo árabe.

Hasta ahora hemos realizado un recorrido por las diversas causas que han ido conformando el fenómeno que conocemos con el nombre de Egiptomanía y que nos sirve de marco donde encajemos lo que inicialmente constituía el tema de mi conferencia, la película *Faraón*.

Aunque, hasta el momento, me haya apartado del tema central, me parece que estos aspectos, que hemos ido viendo, pueden servir al profesorado, como herramienta de trabajo que le permita abrir campos diversos en la enseñanza, no sólo del pasado antiguo egipcio, sino del todo el cercano Oriente, tanto en el ayer como en el hoy.

La película

Pasando directamente a la película, me parece conveniente iniciar la exposición de la película propiamente dicha, con una

antología de los comentarios de la prensa internacional en el momento de su presentación en el XX festival de Cannes de 1966:

Films and filming (Londres):

Es una especie de Cleopatra sin Richard Burton ni Elisabeth Taylor... es equiparable a cualquier film épico filmado en Hollywood.

The Sunday Time (Londres):

...extremadamente bella..., en tonos predominantemente azules, grises y dorados.

L'Express (París):

La introducción de la inteligencia en el cine espectacular.

Les lettres françaises (París):

La escena inicial que muestra dos escarabajos disputándose su mundo y después un ejército marcando el paso por un desierto infinito es soberbia.

Journal de Genève (Ginebra):

Cecil B. De Mille, Mankiewicz etc., al lado de Kawalerowick dejan de existir. Posiblemente hemos descubierto al Bertold Bretsch del cine.

Cine tele revue (Bruselas):

Una superproducción tiene pocas posibilidades de conseguir votos en un festival internacional pero a Faraón, no le faltan méritos. La reconstrucción del ambiente del antiguo Egipto está hecho con cuidado.

Variety (Nueva York):

Los inmensos decorados en medio del desierto, las escenas de batallas, la pompa de la corte y el vestuario, todo se combina para conseguir un rico sabor de época.

En la revista española *Nuestro Cine* (53, 1966 pp.41-44): César Santos Fontela, tras recordar los iniciales problemas financieros de la producción, catalogó a *Faraón* como una obra maestra del cine histórico, destacando que la reconstrucción histórica era magistral no sólo en los decorados, sino también en cuanto a las relaciones humanas y comportamientos.

Este pequeño listado nos puede acercar al interés internacional que despertó su presentación, pero en el estado español la película fue estrenada en 1968 en una versión mutilada, por razones comerciales y de censura, que recortó 39 minutos la versión comercial, así en lugar de los 174 minutos, se redujo a 135.

Posteriormente, en 1981 en el cine Ars de Barcelona se presentó una versión íntegra traducida al catalán con el objetivo que por su rigor histórico fuera vista por un gran número de estudiantes de BUP y COU (Diario de Barcelona, 19-XII-81).

Habría que apuntar que los hechos que se comentan en la película no son históricos, es decir, Ramsés XIII no existió, ni tampoco Asiria era una gran potencia en aquella época, ni los banqueros fenicios, los judíos o los griegos tuvieron el papel que se les asigna en la película.

Sin embargo, tanto el folleto entregado en el cine Ars, como en muchas de las reseñas aparecidas en el momento de su estreno o, más tarde, con motivo de sus diversas proyecciones en la pequeña pantalla (1985 y 1996) no se mencionaron estos errores. (nota 37)

Vale la pena tener en cuenta estos datos para comprender que la labor a realizar no es tan fácil como pueda parecer a

primera vista, ya que lo primero que habría que enseñar a los alumnos es que no confíen, a ciegas, en las noticias cotidianas de la prensa.

Una vez que hemos empezado a ambientarnos sobre el impacto de la película, podemos entrar en otra serie de problemática, que podría girar en torno a los siguientes puntos:

- 1) *El director*
- 2) *Ficha, rodaje y argumento*
- 3) *¿Desde qué realidad presente se habla del pasado?*
- 4) *¿Es correcta la reconstrucción del pasado que se hace en la película?*
- 5) *Errores históricos*

1) El director

Jerzy Kawalerowick nació el 19 de enero de 1922 en Gwordzniec (Ucrania) cuando aún pertenecía a Polonia. Estudió en el Instituto Cinematográfico de Cracovia. Su primera película, *La Comuna*, le valió el premio a la mejor realización en el festival de cine de Karlovy Vary de 1952 y en el mismo festival, en 1955, obtuvo el premio del Estado por la película *Bajo la estrella frigia*. En 1956, *La sombra*, mereció el premio de la crítica polaca y *Tren de noche*, obtuvo en 1959 el premio al mejor director en el festival de Venecia. Su película

más famosa sería *Madre Juana de los Ángeles* (1960), que consiguió el premio especial del jurado del festival de Cannes de 1961 y recibió numerosos galardones en diversos festivales, aparte de obtener el premio del ministerio de Cultura y la joven crítica de Obenrhausen. *Faraón* (1965), obtuvo el premio del Estado y fue seleccionada para el Óscar en 1967. En 1977, *Muerte de un presidente*, fue galadornada con el Oso de Plata del festival de Berlín de 1978. (nota 38)

Dentro de las diversas orientaciones y temáticas del cine polaco de los años cincuenta y sesenta, hay algunos aspectos que conviene tener en cuenta en cuenta para comprender *Faraón*.

Junto a los temas de aquellos tiempos como la ocupación nazi, la resistencia, la exaltación de los valores nacionalistas y la búsqueda de la propia idiosincrasia fue una constante del cine polaco. En muchos casos los temas de estas películas se basaban en la propia novelística polaca con obras como *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, *Cenizas y diamantes*, *La tierra de la gran promesa* (nota 39), etc. y en este contexto tenemos que incluir *Faraón*, como veremos más adelante.

2) Ficha, rodaje y argumento:

Ficha:

Director: Jerzy Kawalerowicz

Producción: Kadr Film Unit

Guión: Jerzy Kawalerowicz y Tadeusz Konwicki

Basada en la novela *Faraón* de Boleslaw Prus

Fotografía: Jerzy Wojcik

Director artístico: Jerzy Skrzepinski

Música: Adam Walascinski

Montaje: Wieslawa Otocka

Vestuarios: M. Czekalska, A. Majewski, B. Ptakowa y L. Rezeszewska

Decorados: Jerzy Skrzepinski

Intérpretes:

Ramsés XIII: George Zelnik

Herhor: Piotr Pawlowski

Khama: Barbara Bryl

Pentuer: Leszek Herrdegen

Tuhmosis: Jerzy Buczari

Sara: Kristina Mikojalajewska

Nikotris: Wieslawa Mazurkiewicz

Mefrés: Stanislaw Milski

El rodaje

La mayor parte del rodaje de la película se realizó en el desierto de Kisil-Kim, en el Uzbekistan entre junio y octubre de 1964 y durante algunas semanas en el propio Egipto. A nivel estadístico se podría mencionar los siguientes datos:

2.000 soldados soviéticos iban estar a disposición del director durante la estancia en la antigua república soviética y en Egipto dispuso de más de 2.000 extras.

La media del consumo diario de bebidas sería de alrededor de 10.000.

Se emplearon 2.000 metros cúbicos de madera, procedente de los bosques de Siberia, para construir los decorados del palacio y el templo.

Se confeccionaron 6000 uniformes, 3.000 pares de zapatos, 1.500 ropas de campesinos, 60 hábitos de sacerdotes, 700 arcos con 13.000 flechas, 300 escudos y 2.400 lanzas.

Debido al calor reinante el material más sensible se guardaba en cámaras frigoríficas y sólo se sacaba durante el tiempo necesario para el rodaje.

Para asegurar el máximo grado de autenticidad, tres egiptólogos asistieron permanentemente al rodaje comprobando cada escena. (nota 40)

Argumento:

El estado egipcio se encuentra en una difícil coyuntura debido a la presión exterior de los asirios y a la pobreza de la mayoría del pueblo. Proclamado faraón, el joven Ramsés XIII decidió solucionar esta situación con las riquezas que albergaba el tesoro del templo, cuyo clero controlaba también, de hecho, el poder. El lógico enfrentamiento con el grupo sacerdotal que controlaba este tesoro, conduciría al fracaso e inexorable muerte del faraón, siguiendo el país controlado política y religiosamente por los sacerdotes.

3) *¿De qué pasado se habla en la película?*

Tanto en la literatura como en el cine polaco era habitual recurrir al pasado para hablar del propio presente, el ejemplo más notorio lo puede representar la famosa novela *Quo Vadis*, escrita en 1896 por Henry Sienkiewicz. En ella se percibe una profunda huella del nacionalismo (cristiano) polaco, encarnado en los ligios (Ligia y Ursus), reflejo de las tensiones de los polacos de finales del siglo XIX, trasladadas al siglo I d.C.

En el fondo esta novela expresaba el malestar de los nacionalistas polacos, dominados y repartidos entre Rusia y Alemania y obligados, en muchas ocasiones de su historia, a ser una nación sin Estado.

La novela de Boleslaw Prus, seudónimo de Alexander Glowacki (1845-1912), *Faraón*, obedece a una problemática semejante. Encarcelado en su juventud, en una prisión rusa por haberse sublevado contra la ocupación rusa y puesto en libertad gracias a las gestiones de su familia, contribuyó a que su visión del nacionalismo polaco, adquiriera un carácter muy personal. Desde 1875 colaboró en diversos periodicos polacos y escribió varias novelas de las que destacaría *La muñeca* que fue igualmente llevada al cine, *El puesto avanzado* y *Las Emancipadas*.

La novela *Faraón*, comenzó a publicarse en 1895 en un semanario de Varsovia. La incursión en un pasado tan lejano despertó una amplia sorpresa y pronto se buscaron los paralelos en la Europa de la época:

Se asoció, por ende, la figura del joven faraón y de su antagonista, Herhor, con los nombres de los jóvenes soberanos que acababan de ocupar el trono de Rusia (Nicolás II) y de Alemania (Guillermo II), con políticos experimentados de una

Otro detalle que se ha comentado es la ausencia de música. Sólo se escuchan diversos himnos, los silbidos del viento, el ruido de las espadas, los pasos o las voces que sirven de acompañamiento a las diferentes escenas. (nota 49)

Las mujeres ocupan un escaso papel y siempre subalterno. Así la madre del faraón, Nikotris, que aunque admira a su hijo se vuelve contra él por los intereses del estado. El papel de las otras tres mujeres representan diversas formas del amor: Sara, la ternura, Khama, el deseo y Hebrón, la pasión equilibrada.

El núcleo sacerdotal aparece como un bloque compacto con la excepción de Pentuer que por su humilde origen toma partido por el faraón, al igual que Samentu, sacerdote de la diosa Set, muerto por el grupo dominante de los sacerdotes mientras buscaba una entrada al laberinto. Finalmente, Tutmosis, principal amigo del faraón, Lykon el doble, los banqueros, los mercenarios libios, los asirios y el pueblo... cierran el reparto. (nota 50)

En la película aparecen varias escenas sobre las que vale la pena detenerse y que pueden servir para pasarlas o comentarlas con posteridad a la proyección general de la película:

a) La destrucción de una acequia, por no cruzar por el lugar donde se hallaban dos escarabajos sagrados, da la primera clave del relevante papel de la religión y de los sacerdotes. Las consecuencias de este desvío las sufre directamente un esclavo que ve destruida la acequia en cuya construcción había trabajado 10 años y, tras ello, impotente, se suicida.

Se trata del único trabajador de la película del que se menciona su categoría jurídica y precisamente el hecho de que se le se llame esclavo pueda llevar a creer que la esclavitud era la forma de trabajo dominante, cuando en aquella época (fines del II milenio) predominaban otras formas de dependencias. (nota 51)

b) La muerte por los soldados egipcios de un terrorífico caballo asirio sirve al director para expresar la crueldad de sus rivales y el odio de los egipcios hacia los asirios.

c) La escena de cacería por el Nilo nos traslada a las pinturas egipcias y las de guerra, con el conseguido vestuario de las tropas egipcias, nos lleva directamente a las pequeñas esculturas de soldados existentes en los principales museos arqueológicos del mundo.

d) Finalmente, el momento cumbre de la película lo constituye el eclipse de sol, tras el cual el clero, por medio de provoca-

dores situados junto al aterrorizado pueblo, consiguió frenar el apoyo del pueblo al rey e incluso eran incitados a realizar el siguiente paso: la marcha contra el palacio.

5) Errores históricos

Llegado a este punto debo de referirme a algo que no he hecho hasta el momento de una forma detallada: los errores históricos.

La película sigue con fidelidad la novela de Prus, pero, como se ha dicho sin un respeto exagerado. (nota 52)

Cuando Prus escribió su novela los conocimientos sobre Egipto no eran muy amplios. La base documental del novelista se centró en los trabajos de Maspéro, Mariette y, sobre todo, en la Historia de Antiguo Egipto escrita por el científico y viajero polaco, Ignacy Zagiell.

Precisamente a este último se debe la mención del faraón Ramsés XIII, que lo coloca como el último faraón de la dinastía XX. A continuación exponía, que tras su muerte, los sumos sacerdotes de Amón en Tebas se proclamaron faraones y gobernaron en el país, siendo Her-hor el más importante con un papel semejante al de Richelieu en Francia.

Otro tipo de errores pueden ser imputables al mismo Prus como la presencia parlamentaria de representantes del pueblo, la mención de la moneda griega (talento) como recompensa a las tropas o la anacrónica presencia de griegos o fenicios. (nota 53)

El papel de los comerciantes fenicios y el frecuente empleo de todo tipo de malas artes, por parte de estos, expresa el papel corrosivo del dinero actuando los banqueros como una capa de parásitos, instalados dentro del estado, aunque habría que recalcar, a nivel histórico, que se trata de un anacronismo.

Lo que sí parece que quiere plantear el novelista, es la existencia de un débil Estado, Israel (o Polonia) a punto de desaparecer debido a dos grandes potencias Egipto y Asiria (Rusia y Alemania) que viven su propia guerra (fría). (nota 54)

Las tensas relaciones entre ambos países y la débil situación de Palestina y Fenicia constituyen, en todo caso, episodios que habría que colocar en el milenio siguiente en relación con el reino Medio Asirio y la dinastía de los sargónidas y, sobre todo, con su rey Asarhadón quién conquistaría Egipto en el 671, aunque con su sucesor, Egipto volvería a ser independiente con la subida al poder de Psamético I.

Con relación a Fenicia, hay que apuntar lo siguiente: que aunque algunas ciudades fenicias, como Biblos, existían en ese periodo, la forma como aparecen los fenicios en la película es siempre exagerada, y podría corresponder, en todo caso, a los primeros siglos del milenio siguiente.

La presencia del sacerdote caldeo Beroes y su relación con el clero egipcio es otra invención que sí puede servir para recordar la importancia que entre los caldeos tuvo, más adelante, la astronomía y puede explicar la predicción del eclipse, aunque también hay que destacar el desarrollo que adquirió entre los egipcios la observación de los astros que les llevaría a configurar un calendario solar que sería copiado en occidente por Julio César. (nota 55)

Finalmente, con relación a la propia historia de Egipto, la capital del reino Nuevo sería Tebas y no Memfis y, como hemos dicho, Ramsés XIII, no existió, debiendo relacionarse estos acontecimientos (no en la forma en que aparecen en la película) con la subida al poder del sumo sacerdote de Amón, Herihor.

La referencia a Amenhotpe IV es algo consabido por el relieve histórico, a lo largo del tiempo, que ha alcanzado su enfrentamiento con el clero de Amón y, finalmente, la mención del

laberinto es posible que esté inspirada en la referencia de Herodoto (II,148) sobre la existencia de un laberinto cerca del lago Moeris, relato que, por otra parte, no coincide en nada con lo que aparece en la película.

Se podrían mencionar más cosas, diversos detalles, que pueden quedar al arbitrio de cada uno, mientras a mí me gustaría acabar con el último párrafo de la novela:

Cuantas veces te persigan pensamientos semejantes, ve a algunos de nuestros templos y observa sus paredes cubiertas de pinturas de personas, animales, árboles, ríos y estrellas: idénticas al mundo en que vivimos. Para un ignorante, tales figuras no poseen ningún valor y quizás no fueron pocos los que preguntaron: ¿para qué sirven?...¿para qué les dedican tanto trabajo?... Pero un sabio se acerca con respeto a esas imágenes y tras abarcarlas con la vista, lee en ellas la historia de los antiguos tiempos o los secretos de la sabiduría (nota 56)

Sant Just Desvern, octubre, 1998

Ficha técnica

***FARAON* (1966) Polonia**

Producción: Film Polski (Kadr Film Unit)

Director: Jerzy Kawalerowicz.

Guión: Tadeusz Konwicki y Jerzy Kawalerowicz.

Operador: Jerzy Wojcik.

Reparto: George Zelnik, Piotr Pawlovski, Barbara Bryl, Krystina Mikolajews, Andrezj Girtler, Wieslawa Mazurkiewicz, Stanislaw Milski, Ewa Krzyzewska, Ryszard Ronczewski.

Duración: 142 min

Rey David

Jaime Alvar, Universidad de Huelva

1. Introducción

Es para mí motivo de satisfacción participar en el presente volumen, porque pertenezco a un raro género de apasionados que disfrutan con esa importante parte de su oficio que es el análisis historiográfico. Entiendo que más allá del *divertimento* no escaso, por cierto, que procura una iniciativa como la que aquí nos reúne, podemos lograr un objetivo aún más positivo si logramos comprender que una película es una forma de aproximarse al pasado que encierra las mismas triquiñuelas, aunque en un soporte material diferente, que las que enmarañan la creación del historiador.

Es, precisamente, en este sentido en el que me resultan más iluminadoras e inteligentemente inteligibles las breves pala-

bras que hace unos años escribió Vázquez Montalbán (*El País*, lunes 9 de enero de 1989, p. 40): «Sostengo que no se puede leer un medio de comunicación sin conocer a su propietario y todas las relaciones de dependencia del propietario del medio. Enseñar a leer un periódico o un telefilme no quiere decir solamente descodificar una propuesta semántica, quiere decir también conocer las intenciones del propietario del medio».

El objetivo, pues, más coherente de este ciclo que ahora se edita debería consistir en aunar a la diversión lo que podríamos denominar como una especie de reparto social de los instrumentos de descodificación, que en nuestro caso concreto se denomina análisis historiográfico.

Me ha correspondido la presentación de la única película seleccionada con tema bíblico. Es sobradamente sabido que las posibilidades de elección en este ámbito son múltiples, pero esta era la producción más reciente y, por consiguiente, presumiblemente la más atractiva (extremo para el que no es ajeno el propio reparto, que incluye como protagonista a uno de los galanes del momento, Richard Gere). Tal vez, la otra producción esperable, *Los Diez Mandamientos*, hubiera cubierto las expectativas con igual o mayor grandeza, pero no

haría más que provocar comentarios de índole diferente en virtud de las propias características de esa larga cinta.

En cualquier caso, poco importa qué película se escoge entre las posibles, pues sobre todas cabe un análisis ideológico e intrahistórico que debe constituir el objetivo esencial de un ciclo bien pensado, a lo que cabría añadir que el producto comercial difiere poco entre unos y otros casos, al margen de que propicien más un tipo de comentario u otro.

Desde mi punto de vista, lo más interesante es analizar las lecturas que se ofrecen sobre el momento histórico que pretende reflejar la película, cuáles son las claves para entender esas lecturas y cómo incluso una pésima lectura cinematográfica puede estimular un correcto acercamiento a la realidad histórica. Si esto se logra con el ciclo y específicamente con *Rey David*, ninguna mente arquivada a la antigua se podrá rasgar las vestiduras por la dedicación de un tiempo precioso al ocio historiográfico, que de eso se trata: pasarlo bien mientras trabajamos.

2. El contexto histórico

El advenimiento a la monarquía de David constituye uno de los momentos más interesantes de la historia de Israel, pues simboliza una de las transformaciones más profundas en el

ordenamiento político de aquel pueblo. Se trata, en definitiva, del tránsito de una organización tribal a una sociedad con Estado con todas las connotaciones y peculiaridades que tales procesos tienen.

El establecimiento en la tierra de Canaán se había realizado mediante el mantenimiento de las formas de organización social características del periodo de la transhumancia. En ese sentido, Josué no es un gran renovador, sino que se limita a adaptar las formas tradicionales al nuevo entorno ambiental. Sin embargo, la mayor parte de los pueblos sedentarizados en las zonas limítrofes se había organizado bajo formas de gobierno monárquicas, como consecuencia de sus propias vicisitudes históricas. El incremento de la propiedad privada en Israel, por la captación diferenciada de los recursos y los beneficios generados, va modificando paulatinamente la realidad socio-económica, asemejándola cada vez más a las otras formaciones sociales sedentarizadas próximo-orientales.

En tales circunstancias no resulta extraño encontrar, en el seno de la propia sociedad judía, una corriente de pensamiento y de acción, dispuesta a modificar el ordenamiento político, asumiendo la monarquía como forma óptima en la integración de las diferencias socio-económicas, pues

mediante sanción religiosa justifica la estratificación de la sociedad, amparando así las desigualdades surgidas de la apropiación insolidaria de una parte de la producción. Al mismo tiempo, la monarquía desarrolla unos mecanismos de coerción, para su propia perpetuación, que son ajenos al régimen tribal. Por tanto, las modificaciones son bastante profundas, pero el itinerario para alcanzarlas no siempre es fácil o lineal. Al contrario, las resistencias en el seno de la propia comunidad pueden ser decisivas, y en la forma en que se resuelvan dejarán una huella u otra en el registro histórico, quedarán integradas o latentes como contradicciones internas, que pueden manifestarse externamente si son estimuladas del modo preciso.

Y en el caso de Israel, estas cuestiones a las que nos referimos están bien reflejadas gracias al esfuerzo de ese pueblo por mantener un recuerdo escrito de sus vicisitudes históricas, lo que nos permite saber, por una parte, la existencia de ensayos monárquicos con anterioridad a David y, por otra, la existencia de grupos ideológicamente adversos a la instauración de la monarquía.

Habitualmente se viene admitiendo que el surgimiento de la monarquía en Israel es consecuencia de la presión militar a la que se ven sometidos por los filisteos, lo que los obliga a

adoptar una forma de gobierno análoga a la de sus vecinos, a los que aparentemente les resulta efectiva.

Sin embargo, esta tendencia a la imitación dista de ser universal. Es cierto que el contacto con los pueblos vecinos había de modificar las pautas conductuales de los hebreos, pero esas transformaciones en el comportamiento son consecuencia de unas profundas alteraciones en las formas de vida de la comunidad que las experimenta. Y no se trata de hacer un enrevesado juego de palabras, sino de manifestar la profunda convicción de que los cambios no son arbitrarios ni se sustraen a la posibilidad de análisis. Son expresión de realidades, generalmente no obvias, cuyo enunciado forma parte de la tarea del historiador.

En el caso que aquí nos afecta, me atrevería a decir que, en efecto, la monarquía se convierte en la forma de gobierno de Israel cuando el sistema tribal se manifiesta ineficaz, es decir, como consecuencia de la rivalidad con los filisteos (*profasis*). Pero falta en tal enunciado una premisa inolvidable (*aitia*): que en el seno de la comunidad se habían producido las transformaciones necesarias como para asumir la monarquía como forma de gobierno. Así, pues, desde el proceso de sedentarización los cambios generados en la estructura económica, no asumidos en el ordenamiento social de Josué,

propician una inestabilidad institucional, agravada en los momentos de crisis militar. Estas crisis pretenden ser resueltas mediante la designación una especie de caudillo militar, señalado por Yahveh y, consecuentemente, cargado de atribuciones religiosas. Estos jefes temporales son los Jueces, normalmente, representantes de la tendencia más integrista en las polémicas surgidas en el seno de la comunidad. Sin embargo, su función estaba destinada al fracaso, pues el abandono de la vida nómada había conducido al pueblo de Israel a un ambiente cultural (por la propia cualidad de su estructura económica) *objetivamente* propicio a un ordenamiento político de tipo monárquico: el que existía en todo el mundo conocido para perpetuar los privilegios de clase, perceptibles ya en la estratificación social del pueblo de Israel.

En este sentido, creo que la monarquía en Israel es más producto de una evolución interna que de una imposición exterior. Se trata ciertamente de un Estado secundario, en el que la monarquía es un préstamo cultural y que el préstamo se asume definitivamente como consecuencia de una extremadamente grave situación militar, pero en su propio seno existían las condiciones necesarias para la adopción del préstamo cultural.

De hecho, el primer intento de implantación monárquica que conocemos en Israel, el de Abimelek, hijo de Gedeón (*Jueces*, 9) no se produce por una presión militar del exterior, sino precisamente por un conflicto interno que se intenta resolver con la imposición de la monarquía. Es cierto que se trata de un intento fallido, pues Abimelek sólo reinó tres años sobre Israel (*Jueces*, 9, 22). Pero a esa impresión de ensayo fracasado contribuye la adversa fuente que lo relata, y eso que al final en la absurda muerte del rey le otorga un dramático y heroico comportamiento («un bel morir tutta la vita onora» reza el adagio italiano):

«Entonces una mujer arrojó una muela encimera de molino sobre la cabeza de Abimelek y le fracturó el cráneo. Él apresuróse a llamar al joven que le servía de escudero y le dijo: ‘Desenvaina tu espada y mátame, para que no se diga de mí: ¡una mujer lo mató!’. Su muchacho, entonces, le traspasó y murió» (*Jueces*, 9, 53-55).

Pues bien, aunque se trata de un intento fallido, es decir, aunque las condiciones *objetivas* no eran aún óptimas, lo cierto es que los primeros escarceos para la implantación de la monarquía son consecuencia de la propia situación interna de Israel.

El primer monarca asumido por la tradición es Saúl, cuyo advenimiento es relatado en el primer libro de Samuel, el último juez, que juega un ambiguo papel en el tránsito de la judicatura a la monarquía.

Lo más interesante para nuestros propósitos del libro de Samuel es que recoge dos tradiciones enfrentadas en relación con la monarquía. La crítica asume generalmente (siguiendo a O. Eissfeldt, *Einleitung in das Alte Testament*, Tubinga, 1956) que hay dos estratos superpuestos en la composición de los dos libros de Samuel. El más antiguo, de corte nacionalista, manifiesta una percepción positiva de la monarquía, acorde con la voluntad de Yahveh. Por el contrario, el estrato suplementario destacaría más la figura de Samuel y lo que representa, entroncando de este modo con las actividades de los profetas, que adquieren así mayor legitimidad, como simbólicos herederos de la tarea de los jueces. En esta versión, la monarquía es una imposición absurda, contraria a la voluntad de Yahveh y expresión de la esclavización del pueblo. En cualquier caso, lo que la crítica ha visto como reflejo posterior –según los intereses de los redactores bíblicos– de la reflexión sobre la implantación de la monarquía en Israel, puede entenderse como una realidad histórica contemporánea a los sucesos relatados. Se trataba, en definitiva, de la

lucha por el poder entre dos facciones, una anclada en el sistema tradicional, la judicatura, que veía perder sus prerrogativas y otra, más dinámica, dispuesta a hacerse con el poder frente a la tradición, creando un aparato de Estado similar al de los pueblos vecinos, lo que implicaba ciertos cambios de actitud, una supuesta apertura, representada por las constantes adopciones de cultos extranjeros, como el de Astarté, Baal, o los distintos dioses sirios, moabitas, filisteos, etc.; manifestación de la ambivalencia conductual de los judíos, entre su propia tradición y la adaptación a los nuevos tiempos. Pero sobre esto volveremos más adelante.

3. La verosimilitud histórica de la película

En principio hay que señalar que la película, dirigida por el australiano Bruce Beresford es bastante respetuosa con el texto bíblico. El guión de Andrew Birkin es una mera adaptación de los dos libros de Samuel, aunque su propósito corresponde más a la confección de una aventura borrascosa que a la creación de una obra épica de carácter religioso como son *Los Diez Mandamientos*.

Ahora bien, esto no quiere decir que sea una buena adaptación, pues el fenómeno histórico al que me he referido en las páginas precedentes queda mejor hilvanado en el relato

Reparto: Kirk Douglas, Sir Laurence Olivier, Sir Peter Ustinov, Charles Laughton, Jean Simmons, Tony Curtis, John Ireland, Woody Strode, Herbert Lom, Charles McGraw, John Gavin, Nina Foch, John Dall, Joanna Barnes, Harold J. Stone, Peter Brocco, Paul Lambert, Robert J. Wilke, Nick Dennis.

Duración: 184 min.

***Cleopatra*. El film de Joseph L. Mankiewicz**

Luis A. García Moreno, Universidad de Alcalá

C*leopatra* se estrenó en 1963. Pero, para entonces, la nueva película histórica tenía ya una larga historia. El rodaje había comenzado en Inglaterra en octubre de 1960 y desde un principio costó mil y un sinsabores. Desde un temprano cambio de director a la enfermedad de su estrella principal, Elisabeth Taylor. Tras perder la productora cinco millones de dólares de entonces, encomendar la dirección a Mankiewicz y renegociarse con la Taylor un nuevo contrato de un millón, el rodaje se reanudó al año siguiente en los gigantescos estudios de Cinecittá, en Roma. Ante todo ello la casa productora, la 20th Century Fox, buscó la salvación en la creación de una enorme expectación sobre la película, dando a la publicidad mil y un detalle sobre el rodaje y sus interioridades, hasta el posible adulterio de sus protagonistas y la pro-

gresiva identificación entre una estrella y una reina legendarias. De este modo en el momento de su estreno el *Motion Picture Herald* del 26 de junio de 1963 podía afirmar con razón: «nunca antes en la historia del cine, tal vez, una película se ha presentado al público con un mayor grado de expectación que *Cleopatra*.»

La pretendida identificación entre la nueva *diva* de Hollywood y la otrora poderosa, extravagante, incestuosa y adúltera reina egipcia, reflejaba una modernidad inquietante, en la que el rol de la mujer se separaba del de la sumisa esposa y ama de casa. Si en la historia y en la película la interesada y liberada Cleopatra rompía el hasta entonces ejemplar matrimonio entre Marco Antonio y Octavia, la honesta y abnegada digna hermana de Octavio, poco antes del rodaje la Taylor ya había alcanzado una escabrosa notoriedad por aparecer como la causa de la ruptura del matrimonio entre Eddie Fisher y Debbie Reynolds, una estrella que se había presentado siempre como la imagen ideal de perfecta joven esposa americana. De forma que nada extraña que el ejemplar del *Osservatore* vaticano del 12 de abril de 1962 publicara una carta abierta en la que Liz Taylor era atacada por su supuesta mofa de la santidad del matrimonio y su lascivia. Y en ese ambiente el productor Walter Wanger pudo ver en el aplauso

de los más de 7.000 extras romanos que contemplaron la triunfal entrada de Cleopatra-Taylor en el foro romano no sólo una aceptación por mor del guión de la reina de Egipto por los romanos de antaño sino también de la misma licenciosa estrella americana por los de hogaño ([nota 58](#)).

De esta manera la conducta durante la filmación de Liz Taylor y su célebre incapacidad para distanciarse de su papel de Cleopatra venían así a presentar ante el público a la antigua reina como un exponente de la inquietante nueva mujer americana que anunciaban las famosas encuestas de Kinsey de 1948 y 1953 sobre la conducta sexual de los americanos. Todo lo cual en cierta medida no significaba sino un fracaso rotundo de los objetivos personales perseguidos por el propio Mankiewicz al realizar su película. Pues éste ciertamente había querido hacer una lectura moderna de la histórica Cleopatra, pero no prestando su atención principal a la famosa leyenda sexual de la reina sino al pretendido gran diseño político de crear un gran imperio universal, en el que se respetaran las ideosincracias de las viejas naciones del Oriente bajo un común, liberal y tolerante helenismo. De tal forma que la historia de Cleopatra viniera a ser algo así como una prefiguración del nuevo orden mundial propagado por los voceros

del Kennedismo y de las Naciones Unidas bajo el mandato de un Secretario General, U. Thant, del Tercer Mundo.

El *star-system* y el propio temperamento de la Taylor ciertamente ocultaron las *nobles* pretensiones del director. Cosa a la que también contribuyó la misma situación en la que se encontraba la industria cinematográfica cuando se rodó la película. En efecto, a principios de los sesenta ver una película comenzaba ya a no constituir la principal opción de diversión la tarde del sábado o del domingo, y especialmente en los EE.UU. la TV comenzaba ya a ser un peligroso contrincante. En esas circunstancias una vuelta a los orígenes, proyectando costosas producciones de tipo histórico con apabullantes decorados de estudio, pareció a más de un egregio representante de la industria de Hollywood una buena salida. La fórmula parecía efectiva si se recuerda que en 1959 *Ben-Hur* supuso un grandísimo éxito comercial para la Metro. Ahora la Fox apostaba a lo mismo con su nueva *Cleopatra*.

A este respecto no se debe olvidar que la dramática historia de los amores de la reina egipcia con César y Marco Antonio no constituía una novedad en la todavía breve historia del cinematógrafo. El primer intento de llevar al nuevo arte la vieja historia habría tenido lugar en 1908 con el *Antony and Cleopatra* de la norteamericana Vitagraph Company; film

mudo, seguido en 1913 por el italiano de Enrico Guazzoni titulado *Marcantonio e Cleopatra*. Este último trató de recrear el muy conocido drama de Shakespeare, que tenía sus raíces documentales en la novelada y moralizante biografía de Marco Antonio por Plutarco. Por su parte Guazzoni trató de contar la vieja historia en el contexto de la gran expansión y conquista del Mediterráneo por Roma, intentando impactar al espectador con la presentación del exótico y majestuoso escenario egipcio. Sin duda una película de exultante nacionalismo italiano que, sin embargo, obtuvo un enorme éxito de público allí donde se representó, que fue en las incipientes salas de cinematógrafo de los cinco continentes. La verdad es que la historia lo tenía todo para su éxito: erotismo, belleza femenina, intriga, grandiosidad histórica y exotismo tópico. Todos esos elementos habrían de ser explotados al máximo, especialmente los dos primeros, en la nueva *Cleopatra* protagonizada por la actriz-vampiresa Theda Bara, una auténtica devoradora de hombres, para la Fox en 1917.

Sin embargo el precedente inmediato de la película del director polaco-americano habría de ser la *Cleopatra* de la Paramount dirigida en 1934 por Cecil B. DeMille y con Claudette Colbert como principal protagonista. Esta vez la legendaria reina egipcia habría de adaptarse al ideal de la Ila-

mada *nueva mujer* americana. Precisamente el moralista DeMille se esforzó en varios filmes por presentar ese ideal de la perfecta mujer casada de la clase media americana, auto-suficiente pero también una fiel y apasionada pareja sexual para su marido. Para DeMille el *flash-back* proyectado sobre la Antigüedad le permitía demostrar cómo la ruptura de ese ideal por mujeres en exceso libidinosas había conducido a la decadencia de brillantes civilizaciones y Estados. Bajo dicha perspectiva y objetivo la *Cleopatra* de DeMille venía a ser una comedia moderna con decorados y *attrezzo* antiguos (nota 59). La película que con tantos esfuerzo y sinsabores Mankiewicz estrenó en 1963 necesariamente tenía que compararse con este precedente. Y bajo este punto de vista quiso ser una auténtica revolución, prestando una mucho mayor fidelidad a las fuentes históricas y tratando de situar la acción de los personajes en el contexto de su tiempo histórico. La exigencias de la *industria* y la egolatría de la Taylor arruinaron en una buena medida los deseos de su director, como señalamos con anterioridad.

Entre aquellas exigencias se sitúan las de acortar la duración de la película que realmente se estrenó. Dicho recorte afectó especialmente a la primera parte, aquella que contaba la historia de Cleopatra con Julio César. Afortunadamente la nueva

edición que se ha hecho en video de la vieja película (nota 60) permite comprender mejor lo que realmente Mankiewicz quiso mostrar. Pues precisamente no era casual que el director propusiera prácticamente un metraje igual para la historia de amor de Cleopatra con César que para la de Marco Antonio, no obstante que en el drama de Shakespeare lo importante es la segunda, por ello precisamente la más conocida. Sin embargo Mankiewicz sabía que desde el punto de vista histórico la primera había podido resultar decisiva para las aspiraciones de imperio universal de Cleopatra como de monarquía helenística del romano. Pero veamos con mayor detenimiento en qué medida los diversos episodios del metraje completo de la película dirigida por Mankiewicz se ajustan o apartan de la realidad de los hechos reconstruidos por los historiadores modernos sobre las fuentes literarias antiguas.

Si hubiera que hacer dos críticas de carácter general respecto de la distancia entre lo que se ve en el film y la realidad histórica éstas serían sin duda la excesiva caracterización egipizante de la reina y de su corte en Alejandría y la prácticamente exclusiva dependencia para el guión del relato de Plutarco, en exceso dramatizante. Eso sin contar con algún que otro anacronismo demasiado llamativo por ingenuo e

innecesario, como referirse al maíz como el gran producto de la agricultura egipcia, en lugar del trigo, o el comer sentado a la mesa en lugar de recostado en un lecho. Lo primero constituye ciertamente una cierta falta de precisión en el doblaje al español, que se debió dejar llevar por el normal significado de la palabra *corn* en el inglés americano, que ha pasado de ser cereal a designar en exclusiva al maíz.

Además tampoco se pueden pasar por alto algunas otras clamorosas faltas a la verdad histórica en el guión de la película, posiblemente originados por mor de la simplificación en el número y caracterización de los personajes centrales para toda la trama. De este modo convertir a Agripa ya en almirante de la flota de Julio César, no deja de ser una translación al padre adoptivo de lo que significó el personaje para el hijo adoptivo de aquél; desconociendo que la primera entrada en la escena histórica de Agripa aconteció tras la muerte de César, cuando acompañó a su amigo Octaviano a Roma ([nota 61](#)). Grave error es también convertir al jovencísimo Octaviano en miembro del Senado, y prominente, todavía en vida de Julio César. La verdad es que el prometedor joven había tomado la *toga virilis* en el 49 a.C., y su legal introducción en el Senado tuvo lugar a principios del 43 a.C., cuando mediante una decisión extraordinaria del mismo Senado,

patrocinada por Cicerón, el recién reconocido como heredero del asesinado César recibió un anormal *imperium* propretoriano, fue admitido en el Senado nada menos que dentro del rango de los ex-cónsules, y se le capacitó para revestir todas las magistraturas con diez años de anterioridad a lo que marcaba la ley (nota 62). También constituye otra falsificación el presentar a César y Cleopatra compartiendo el mismo techo en Roma, haciendo salir al dictador de esa casa en su fatal cita con el Senado en la curia de Pompeyo. Por el contrario César, tras pasar la tarde del 14 de marzo en casa de su *magister equitum* Lépido en la fatal mañana del 15 salió del domicilio conyugal de su esposa Calpurnia, que temerosa de malos presagios le trató de convencer de que cancelara la reunión (nota 63). Aunque la versión completa desarrolla mucho mejor la problemática del tipo de monarquía que se proponía instaurar César, sin embargo olvida desarrollar el fundamental trasfondo religioso de la misma, con el acelerado proceso de divinización del dictador (nota 64). También es una simplificación falsificadora convertir a Marco Antonio en el verdadero y principal jefe de la lucha contra los republicanos, omitiendo todo el episodio de la guerra de Perusa e ignorando prácticamente a Octaviano, fechando la constitución del Segundo triunvirato inmediatamente tras la batalla de

Filipos (nota 65). Por supuesto que la actitud y conducta de Marco Antonio respecto de Cleopatra es objeto de un exceso de simplificación y de concesión a la malévola interpretación de la propaganda de Octavio Augusto, que convirtió al romano en un mísero personaje cada vez más preso de los encantos sexuales de una perversa déspota oriental. Siendo falso que fuera Marco Antonio el más interesado en la reunión con Cleopatra sucedida en Tarso el verano del 41 a.C., mostrándose muy fiel la película al famoso relato de Plutarco, perfecto para un guión *made in Hollywood*. Como también por lo mismo es falsa la presentación de un Marco Antonio carente de política frente a una Cleopatra autora en solitario de todo el diseño de una política de fortalecimiento de Egipto frente a la Roma dominada por Octavio (nota 66). También se falsea la historia ignorando la numerosa prole de Marco Antonio y Cleopatra, centrando en Cesarión todos los planes imperiales de la pareja para Oriente, lo que también constituye una forma de degradar al triunviro. Aquí una vez más la película se rinde a la tremenda propaganda de Octavio Augusto, que trató de presentar a Antonio como un simple títere en manos de *la egipcia*, ignorando las ambigüedades y el teórico segundo plano en el que Antonio se veía obligado a permanecer para no incurrir en una provocativa ruptura de la tradición

republicana romana (nota 67). En fin, también por mor de la simplificación se ignora el último episodio militar del enfrentamiento entre Antonio y Octavio, la batalla de Pelusio.

También puede resultar interesante, a la hora de juzgar el film de Mankiewicz como un instrumento útil para ilustrar un momento de la historia mediterránea, precisar algo más las concretas fuentes en que se basan los más señalados pasajes de la película. Para ello procederemos por el mismo orden de su aparición.

La presentación de la corte de Tolomeo XIII con sus consejeros el eunuco Potino, el tutor de griego Teodoto de Quíos y el general Aquilas, descansa en el relato de Plutarco, aunque en su biografía del gran Pompeyo (nota 68). Sin embargo en el film se olvida que los tres habrían muerto posteriormente en la llamada Guerra de Alejandría del 47 a.C (nota 69).

El impactante episodio de la presentación de Cleopatra a César, envuelta en una alfombra y tal como su madre la trajo al mundo, se encuentra testimoniado en fuentes posteriores (nota 70). Sin embargo es curioso que el propio César omitiera por completo el evento. El nacimiento de Cesarión, su afirmación de la paternidad cesariana del mismo, remarcando así el parecido físico con el dictador, así como las entra-

modales, algo ciertamente que la campesina Taylor nunca hubiera podido imitar (nota 75).

El encuentro en Tarso de Cilicia entre Marco Antonio y Cleopatra se encuentra muy vívidamente descrito por Plutarco, frente a una escueta noticia en Dión Casio (nota 76). Por el contrario el de Queronea dejó escrito un relato muy colorista del mismo, que la película sigue en gran parte. Sin embargo en el film se olvida que Marco Antonio estaba casado con la enérgica y fiel Fulvia, así como la posterior guerra de Perusa, en la que aquella tuvo un papel central, y la posterior muerte de su esposa. También se omite en la película el avance de los Partos y del traidor Tito Labieno en el Asia romana.

La primera estancia de Antonio en Alejandría se basa ciertamente en el ya de por sí muy pintoresco relato de Plutarco (nota 77), que muestra al romano como un bravucón y borrachín militarote con el que juega y del que se burla la cultivada Cleopatra. Sin embargo de esta primera fase de la famosa *vida inimitable* de ambos amantes se omiten los importantes datos del embarazo de la reina y del subsiguiente nacimiento de los gemelos Alejandro Helios y Cleopatra Selene, sucedido al poco de partir Marco Antonio.

Respecto del encuentro de Bríndisi entre los dos triunviros, Antonio y Octavio, y del inmediato matrimonio del primero con Octavia, hermana del segundo, lo más destacado es el olvido que se hace en el film de lo fructífero de dicha unión. Pues lo cierto es que la misma dio muy pronto sus frutos. Por lo mismo se olvida la buena relación que entre ambos esposos hubo en Atenas durante su estancia de los años 39 a 37. De todo lo cual las fuentes antiguas dan un claro testimonio (nota 78).

A continuación en la película se narra el segundo encuentro entre Cleopatra y Antonio. Frente a la realidad de los hechos se ignora que la más interesada en ese nuevo encuentro fue la reina, y que el mismo tuvo lugar en Antioquía. Plutarco ha dejado un buen relato del mismo, y afirma con claridad que la entrega a Cleopatra de Fenicia, Cele-Siria, Chipre, parte de Cilicia, los campos de bálsamo de Jericó y el territorio de los perfumes pertenecientes a los Nabateos habría tenido como objetivo congraciarse con ella (nota 79). Coherentemente la película ignora el reconocimiento por Antonio como hijos suyos de los gemelos Alejandro Helios y Cleopatra Selene, así como el nacimiento de un tercero fruto de sus amores con la reina, Tolomeo. También se oculta al espectador la importante campaña de Antonio contra los Partos, que Plutarco

narra en términos elogiosos. Por lo mismo se omite cómo Octavia trató de ayudar a su esposo en los momentos malos de dicha campaña, queriendo ir a su encuentro y tratando de conseguir que su hermano Octavio le enviara refuerzos. También se omite el gran triunfo celebrado por Antonio en Alejandría, descrito con sumo detalle por Plutarco; así como las particularidades del acuerdo de reparto del Oriente romano reorganizado por el triunviro, según el cual se proclamaban reyes, además de a Cesarión, a sus hijos habidos con Cleopatra. Estos hechos además de ser contados, con escasas diferencias por Plutarco y Dión Casio (nota 80), están asegurados por inscripciones y monedas conmemorativas. La famosa *vida inimitable* llevada por ambos amantes en Alejandría durante estos años es escasamente analizada en el film. Aunque de la misma la historiografía antigua ha dejado abundantísimos detalles sobre la degradación moral, el abandono y el escarnio de las costumbres romanas, protagonizado por Antonio (nota 81). Como muestra de lo cual se recordaba cómo el ex-cónsul Munatio Planco representó el papel de Glauco en un banquete (nota 82).

El conflicto entre M. Antonio y Octavio, así como el interés de Cleopatra por que estallara el mismo, está bien testimoniado en Plutarco y en Dión Casio (nota 83); aunque este último

absoluto es cierto que éste fuera el embajador de Cleopatra. Respecto de la decisiva batalla de Actium la película ignora, o al menos resume y deforma, la mayoría de sus prolegómenos ; entre ellos las dificultades de aprovisionamiento que tuvo Antonio, y por ello su decisión de enviar a la mayor parte de su ejército a Egipto por vía marítima, de todo lo cual Plutarco ofrece un puntual relato. Del testimonio de Dión Casio (nota 86) se deduce con claridad que la huida a Egipto fue acordada conjuntamente por Marco Antonio y Cleopatra, debiendo constituir la señal de la misma el inicio de la andadura del barco de la reina. La película, por el contrario, sigue aquí el relato novelesco de Plutarco (nota 87), que presenta la huida de Cleopatra, presa de miedo, como una auténtica deslealtad y traición.

Los últimos días de Antonio y Cleopatra en Alejandría tampoco constituyen un ejemplo de fidelidad a las fuentes escritas en el film. Pues en él se omiten los esfuerzos de la reina por reorganizar sus fuerzas armadas así como la defensa de Egipto. Pues frente al testimonio claro de Casio se prefiere el de Plutarco; aunque el primero sí testimonia el intento de salvar sus tesoros y huir a la India o Persia (nota 88). Ciertamente que Antonio debió volver a vivir en palacio con la reina al oír a Canidio que sus tropas se habían rendido a

Octavio. Sin embargo en el film se omite el envío de embajadas a Octavio por parte de Cleopatra y Antonio, así como la propuesta del vencedor de que la reina matara y traicionara a Marco Antonio, tal y como lo narró Plutarco. También se omite la última victoria militar conseguida por Antonio sobre la vanguardia del ejército de Octavio en el hipódromo, delante de la puerta Canópica de Alejandría. La traición final de sus tropas está resumida en la película, frente a la detallada narrativa de Plutarco, de modo que tampoco nada se dice del destino de la flota. También Plutarco narró el suicidio de Antonio, aunque la persona a la que habría pedido que le diera muerte no habría sido Rufino, sino su esclavo Eros, que optó por suicidarse antes. El de Queronea también narró con detalle el encierro de Cleopatra en compañía de sus criadas Iras y Jarmión, así como el famoso episodio del áspid y de su final revestimiento con los atributos reales. Plutarco dice haber tomado todos estos datos del testimonio del propio médico de Cleopatra, Olimpo. Por el contrario Dión Casio ofrece el relato oficial que la propaganda de Octavio Augusto difundió, presentando a Cleopatra intentando una final y tramposa seducción sobre Octavio (nota 89).

Ficha técnica

***CLEOPATRA* (1963) (Cleopatra) USA**

Productor: Walter Wagner

Director: Joseph L. Mankiewicz

Montaje: Dorothy Spencer

Fotografía: Leon Shamroy

Compositor Banda Sonora: Alex North

Vestuario: Iren Sharaff, Vittorio Nino Novarese, Renie

Efectos especiales fotográficos: Emil Kosa Jr.

Sonido: James P. Corcoran, Fred Hynes

Dirección artística: John DeCuir, Jack Martin Smith, Herman Blumemthal, Hilyard Brown, Elven Webb, Maurice Pelling, Boris Juraga.

Decorados: Walter M. Scott, Paul S. Fox, Ray Moyer

Reparto: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Rex Harrison, Martin Landau, George Cole, Roddy MacDowall, Pamela Brown, Hume Cronyn, Cesare Danova, Kenneth Haigh, Andrew Keir, Robert Stephens, Francesca Annis, John Hoyt, Carroll O'Connor, Michael Hordem, Herbert Berghof.

Duración: 243 min.

lograr de ningún modo Albino volver a vivir maritalmente con su esposa Xandips ruega a Agripa se apoderen de Pedro como de un maléfico embaucador.

Xandips manda secretamente un propio a Pedro para que enterado de lo que se tramaba contra él, huya de Roma y se ponga en seguro; y pone, entre tanto, a Marcelo hijo del Prefecto Marcos, y ya fidelísimo compañero de Pedro, al tanto de la trama que urdían Albino y Agripa.

Reúnese muy de mañana el senado y determina quitar de en medio a Pedro, que era divorciador de matrimonios, con ocasión de unas nuevas leyes. El fin era originar un tumulto. Agripa se alegró de que con esta resolución del senado se diese una magnífica ocasión para que se realizaran sus deseos. Pronto se enteró Pedro de todo lo tramado contra él.

IV. - Ante esto, Marcelo y los hermanos suplicaron a Pedro se pusiese en seguro escondiéndose. Dijóles Pedro: «¿Cómo? hijos míos y hermanos ¿evitar yo los sufrimientos por Cristo Señor que de tan buen grado aceptó la muerte por nosotros?». Marcelo y los hermanos todos deshechos en lágrimas le replicaron. «No es eso. Te pedimos tengas piedad y misericordia de los jóvenes y de las almas tiernas aún en la Fe. No nos abandones ahora en este torbellino de los infieles

que nos amenaza». Respondióles Pedro: «Si huyo como me decís, lo que haré es meter en los corazones de los jóvenes y débiles en la Fe el horror a la Pasión, cuando lo que debemos hacer es no cesar de predicar la palabra de Dios y conservar cada vez más los sólidos fundamentos de la santa castidad. Decís que huya para evitar la muerte...; esa muerte que hemos estado pidiendo al Señor tantas veces con lágrimas y suspiros, como puerta que es de la vida, y con la que según me manifestó el Señor por revelación, debo glorificar a mi Señor!». A estas palabras los hermanos prorrumpieron en sollozos profundísimos y exclamaban: «¡Oh Padre todo verdad! Y ¿dónde está tu palabra tantas veces repetida de que estabas dispuesto a morir por nuestro bien? Y ¿resulta que ahora no podemos recabar en ti el que precisamente para fortalecer esta nuestra vida, alargues un poco más el vivir?» Los más jóvenes en cuya formación en la Fe y castidad se había él esmerado tanto personalmente, levantando las manos al cielo con sollozos los más lastimeros le decían: «Oh buen Pedro, Padre y Pastor, el más complaciente después de tu Señor ¿para qué con tan maternal desvelo nos engendraste por el bautismo en nuevo nacimiento al Señor, por lo visto inoportunamente y antes de hallarnos en sazón para que lo que nunca antes hemos visto en ti, con ánimo cruel nos dejes

y quedemos expuestos a caer entre los dientes de ferocísimos lobos?» Lo mismo sollozaban las matronas con las cabezas cubiertas de ceniza. «¿En esto había de terminar la misericordia que nos has predicado de tu Salvador, de aquel a quien negaste por debilidad para ganarle después para siempre gracias a tus lágrimas de dolor? Y tú en cambio, sin hacer caso de nuestras fuentes de lágrimas no te dignas quedar con nosotros un poco más, sobre todo que todavía puedes servir al Señor, viviendo, a la vez que ganas para ti corona inmarcesible!».

V. - Aun los guardias de la cárcel Proceso y Martiniano con todos los demás oficiales de la prisión a la vez le suplicaban diciendo: «Señor, huye a donde quieras: pues creemos que el Emperador se ha olvidado de ti. Quien se apresura a perderte es el malvado Agripa que desfogando su libertinaje arde en amores de concubinas. Si se tratase de aplicarte una condena imperial, habríamos ya recibido orden de ejecutarte de parte de Paulino, personaje ilustre, a cuyas órdenes te tenemos preso en custodia. Ya ves que, desde que haciendo brotar el agua con tus oraciones de una roca, aquí cerca de la Cárcel Mamertina nos bautizaste en nombre de la Santa Trinidad, pudiste salir libremente de la prisión sin que nadie te molestase. Y aun ahora sería lo mismo si el incendio demo-

níaco que trae agitada la Ciudad no hubiese entrado con tanta furia en el alma de Agripa.

Así que te suplicamos, que como instrumento que has sido de nuestra salvación, aceptes de nuestra parte la recíproca recompensa: y pues gracias a ti nos hemos visto libertados de las cadenas de los pecados y de los demonios, a tu vez, por nuestra permisión y aun ruego, y para salvación del pueblo, salgas ya de aquí libre de la prisión y de estos grillos cuya seguridad nos ha sido confiada.» Aun las viudas, los huérfanos y los viejos ya decrepitos tirándose de los pelos e hiriéndose las mejillas y descubriéndose el pecho exclamaban: «Ahora resulta que tú que sanaste de muchos males a varios de cuyos servicios gozamos, e incluso los resucitaste a la vida, te vas, Padre amorosísimo y nos abandonas: si así es, mándanos delante de ti, para que ni nuestras almas perezcan viéndonos destituidos del pábulo de tus enseñanzas, ni queden yertos nuestros cuerpos sin el alivio de tu providencia. Y así procura aprisa aceleremos la idea a la meta de tus anhelos, para que viendo que aun sobrevive nuestra vida a la muerte del Señor, no muramos infelices arrastrando más esta vida.»

VI. - A esto Pedro, oyendo repetir por todas partes la misma demanda, como tenía entrañas sobremanera maternas, ni

era capaz jamás de ver lágrimas de otros sin derramar las propias, vencido por tantos sollozos y lástimas les dijo: «Que nadie venga conmigo. Iré solo, y saldré cambiando el vestido». Y en la primera noche, una vez ya celebrados los actos religiosos, despidióse de los hermanos, y dejándoles en manos del Señor, marchó solo. Y al caminar notó que se le cayeron de las rodillas las vendas gastadas ya por los grilletes. Pero cuando llegó a las puertas de la ciudad para alejarse, vio que le salía al paso Cristo. Cayó Pedro de rodillas en ademán de adoración ante el Señor, y le dijo «Señor, *Quo vadis*, a dónde vas?» Dícele Cristo: «A Roma vengo para ser crucificado de nuevo». Y díjole Pedro: «¡Cómo Señor! ¿serás Tú crucificado de nuevo?» Replicóle el Señor: «Así es, de nuevo he de ser puesto en cruz». Dícele Pedro: «Volveré atrás y seguirte he». Tras estas palabras el Señor subió a los cielos. Siguióle largo rato Pedro con la mirada y con los ojos arrasados en dulcísimas lágrimas. Y recapacitando en sí, cayó en la cuenta de que aquello le había dicho el Señor refiriéndose a su propia muerte, mediante la cual el Señor habría de sufrir de nuevo la Pasión: pues Cristo es, en efecto, el que sufre en sus escogidos, primero por la compasión de su misericordia y después por la fama de su glorificación.

VII. - Y retornado Pedro a la Ciudad lleno de gozo y glorificando a Dios, puso a los hermanos al tanto de cómo le salió al encuentro el Señor: y cómo le dijo que en él había de ser crucificado de nuevo. Oír esto y romper todos a llorar fue todo uno. Imposible poder ni detener ni aliviar sus sollozos: «Oh Buen Pastor, considera tus ovejas»; le suplicaban, «sosténlas pues que su vacilante fe necesita aún el arrimo confortador de tu voz. Sus corazones titubeantes todavía reclaman que los fortalezcas tú». Pedro les respondió: «Fácil le es al Señor suplir con su gracia la fortaleza que un pobre ministro suyo como yo, os puede proporcionar con su presencia. Planta sois suya, y él os hará crecer para que a vuestra vez hagáis también vosotros nuevas plantaciones. Yo siervo suyo, al fin y al cabo no debo hacer otra cosa sino cumplir la voluntad de mi Señor. Si él dispusiese que yo para consuelo vuestro permaneciese aún entre vosotros, no lo rehusaré: pero si sus designios son que muera ya por su nombre, y se digna aceptar mi oblación mediante mi Pasión, dichosísimo y gozoso recibiré tal regalo de su gracia».

5. La versión cinematográfica y la realidad histórica

La visión histórica que ofrece la novela y, más aun, su versión cinematográfica pues ésta ha llegado a un público mucho

más amplio, es de una enorme trascendencia para la historia de la cultura moderna. En efecto, la imagen histórica que se ha impuesto en el espectador cinematográfico del siglo XX deriva, en mayor medida quizá que para cualquier otra época histórica, de las interpretaciones noveladas del siglo pasado y de las versiones cinematográficas de éstas llevadas a cabo en Hollywood y en Cinecittá. Y pensamos que ha sido precisamente *Quo Vadis?* la que más ha contribuido al arraigo de una serie de tópicos que han deformado profundamente la visión histórica de la realidad. En ello han confluído tanto el valor literario de la novela, como la buena adaptación cinematográfica de Mervyn Le Roy y el magnífico papel de algunos actores, en especial el de Nerón por Peter Ustinov. Creo que la interpretación que éste hace de Nerón se impone de tal forma que en el espectador queda la idea de que éste es el protagonista de la obra frente a Marco Vinicio o los apóstoles Pedro y Pablo.

La cinta, como ha señalado bien C. García Gual, tiene todos los ingredientes del género: una pareja de amantes jóvenes y bellos, él un fiero y apuesto general romano; ella una rubia princesa esclavizada, poco experta en acciones, pero dispuesta a convertirse en héroe por su fe (Devorah Kerr). Un Nerón cruel y degenerado y una Popea astuta y lujuriosa. Un

Petronio epicúreo y refinado, *arbiter elegantiae* y dos gladiadores forzados, uno bueno y otro malo. El escenario, la Roma del anfiteatro, de la *Domus Aurea* y de las catacumbas y dos apóstoles, Pedro y Pablo, barbados y que se mueven como despistados en la gran urbe. Finalmente los cristianos perseguidos, el incendio de Roma y el suicidio de Nerón.

Este es el escenario y los protagonistas, pero detrás de ello hay un mensaje que se impone espontáneamente: el contraste manifiesto entre una Roma decadente, sede de todos los vicios y un cristianismo emergente portador de los nuevos valores morales que terminarán por imponerse. Este mensaje está presente en toda la película pero, junto al gran mensaje central, aparecen otros más subliminales y menos perceptibles. Así la historia de amor entre Marco Vinicio y Ligia transmite un claro contraste entre el amor pagano y el amor cristiano: éste es el legítimo porque conduce al matrimonio, frente al pagano que es sólo expresión de los más bajos instintos de la lujuria. Marco Vinicio y Ligia terminaron siendo casados por San Pedro antes de partir hacia las propiedades latifundistas de éste en Sicilia (tierra de esclavistas) como matrimonio ejemplar e idílico (¿dónde está la sensibilidad por los esclavos?) ¡De este modo, la película inventa el sacramento del matrimonio con más de mil años de antelación

sobre Santo Tomás de Aquino! La contraposición entre lo bueno (cristiano) y lo malo (pagano) se manifiesta incluso en el intento de cristianización de la profesión del gladiador mediante la oposición entre el gladiador bueno (Ursus) y el gladiador malo (Crotón): por cierto, la lucha entre ambos parece una versión romana de una pelea en una taberna del Oeste americano. Pero, como era lógico, es el gladiador malo, el pagano, el que muere. ¡Ursus viste de gladiador incluso en casa, del mismo modo que M. Vinicio viste a todas horas y en todas partes de general romano! Los tópicos se manifiestan incluso en aspectos secundarios como la esclava española de negros cabellos traída de su Andalucía natal por Séneca y pagada con seis caballos: evidentemente las *bailaoras* flamencas actuales son continuación de aquellas bailarinas gaditanas que, según Juvenal, «eran capaces de hacerse masturbar al casto Hipólito»; y, naturalmente, los caballos son jerezanos o cordobeses, como el propio Séneca. A propósito de Séneca, llama la atención su papel escaso y totalmente difuminado frente al protagonismo de Petronio, árbitro de la elegancia o el de su sobrino Lucano. Pero seguramente no es casual. Séneca fue considerado desde antiguo como un cripto-cristiano o un precursor de la moral cristiana y se originó incluso una correspondencia apócrifa entre Séneca y San

Pablo que se ha conservado. Por lo tanto, la figura tradicional de Séneca no encaja bien en el escenario de la Roma corrompida que sirve de marco a la película y cuyo mensaje se nos quiere transmitir.

Los anacronismos e inexactitudes históricas son numerosos: algunos intrascendentes como una escena de juego de ajedrez o que Egipto aparezca gobernada por un senador y no por un caballero (*eques*). Mucha más trascendencia tienen las escenas del anfiteatro romano con una reproducción del ambiente y la arquitectura del Coliseo que fue contruido años después por el sucesor de Nerón, Vespasiano, y sobre el espacio antes ocupado por la *Domus Aurea*. Pero es que el coliseo, junto a las catacumbas, constituyen los dos elementos indispensables del imaginario colectivo sobre los primeros cristianos transmitidos por los novelistas románticos y los productores de Hollywood. Y ello a pesar de que no hay constancia histórica de ningún cristiano que muriese en el anfiteatro romano. Lo que sí es más seguro es que no murió ningún ciudadano romano y mucho menos ningún senador, pena a lo que es condenado Marco Vinicio, pues se trataba de una muerte indigna a la que no podían ser sometidos los ciudadanos y menos los senadores. Tampoco el general Aulo Plancio podía ser crucificado por los mismos motivos, pero

una muerte en cruz o en el anfiteatro es mucho más efectista que degollado por la espada, como fue el caso de S. Pablo, ciudadano romano.

Pasemos ahora al escenario principal, la Roma pagana gobernada por un loco degenerado como Nerón y donde tienen asiento todos los vicios y aberraciones morales. Evidentemente, se trata de una visión caricaturesca de la Roma neroniana que tiene como objetivo hacer resaltar por contraste la imagen de la Roma cristiana que empezaba a abrirse camino. Hay que reconocer que, en este caso, no se trata de una invención del novelista. La figura caricaturesca de Nerón fue obra de los historiadores antiguos de ideología prosenatorial como Suetonio y Tácito. A su vez, la figura de Nerón como perseguidor de los cristianos y encarnación del Anticristo se remonta al *Apocalipsis* de S. Juan y fue desarrollada ya por los escritores cristianos antiguos. La imagen de la sociedad romana depravada fue también el centro de las sátiras de Juvenal y Marcial y el contrapunto de la moral estoica predicada de Séneca, Musonio Rufo o Epicteto. Y estas deformaciones literarias fueron aprovechadas ya en la Antigüedad por los primeros apologistas cristianos como Tertuliano para establecer el contraste entre la vieja Roma pagana y la nueva Roma cristiana. A este respecto quisiera

llamar la atención sobre un tipo de propaganda subliminal al que creo que nunca se ha prestado atención: el protagonismo que se atribuye a Popea. Si Nerón encarna al loco degenerado, Popea es la máxima expresión de la mujer malvada, impúdica y lujuriosa que lleva a la perdición a Nerón y a Roma y provoca la persecución. Es Popea quien sugiere a Nerón acusar de incendiarios a los cristianos para así acabar con Ligia de la que tiene unos celos irresistibles. Después será el pueblo quien, frente a Nerón y Popea, pida a gritos en el anfiteatro perdón para Ligia tras la victoria de Ursus sobre el toro que parece una evocación del mito de Teseo y el Minotauro. Popea es, pues, la culpable de la desgracia de Nerón y de que el pueblo romano sublevado desde el anfiteatro se dirija al Palatino para asaltar el palacio imperial como si fuese la toma de la Bastilla. Pero Popea pagará su culpa pues muere estrangulada por el propio Nerón. Se trata de una visión de Popea como una *nueva Eva* siguiendo unos esquemas muy arraigados en el cristianismo antiguo de la mujer como causante del mal e introductora del pecado en el mundo: «Tú eres la nueva Eva, tú eres la puerta del diablo, por ti entró el pecado en el mundo y por ti tuvo que morir Cristo» dice Tertuliano. Un antifeminismo teológico que ha condicionado el papel de la mujer en la sociedad cristiana

fía interesante que se va renovando, en un campo que cada vez está cobrando mayor auge (nota 91).

Este tipo de clase práctica resultará provechosa para el alumno, cuando incorporemos contenidos didácticos de carácter audio-visual-cinético y que permitan al profesor transmitir una información y unos datos que con el medio audiovisual permitan una mayor comprensión que mediante la transmisión oral. En cuanto a la metodología de uso del vídeo en la clase práctica se debe estructurar en cuatro grandes fases:

- Trabajo de preparación previa.
- Sugerencias para antes del visionado.
- Indicaciones para el visionado.
- Recomendaciones para después del visionado.
- Hay que añadir un último apartado, si lo considera el profesor, dedicado a una serie de ejercicios pensados para fomentar la participación de los alumnos (nota 92).

Quisiera mostrar mi satisfacción por la inclusión en el ciclo que nos ocupa, de una película que representa el ámbito de la civilización musulmana. El Islam es una corriente histórica de primera magnitud para la humanidad y es en la actualidad una de las civilizaciones más ignoradas y desconocidas por

Occidente (nota 93). Cuando se emitió en 1991 la película *Mahoma, el mensajero de Dios* algunos periódicos solamente la recomendaban «a los interesados en el Islam». Una película sobre una civilización cuyo legado en España es indiscutible y que cuenta en la actualidad en el planeta con cerca de mil millones de seguidores nos interesa a todos. El film nos brinda, por tanto, una excelente oportunidad para realizar una aproximación a la figura de Mahoma y al fenómeno del *nacimiento del Islam*, ya que como ha apuntado Bernat i Pons el título más apropiado para el film hubiera sido precisamente *El nacimiento del Islam* (nota 94). Opinión que comparto ya que en la obra el protagonista es la nueva religión el *Islam*, el mensaje religioso, lo que convierte al título original en inglés (*The Message*) una vez más en más acertado que la traducción en castellano, ya que incluso el personaje principal *Mahoma*, ocupa un segundo lugar ya que por respeto a la ortodoxia islámica se ha suprimido la representación corporal del Profeta en todos sus extremos, privándonos incluso de su voz.

Mahoma, el mensajero de Dios es una producción de Gran Bretaña y Kuwait de 1976 dirigida por Mustafá Akkád, con música del oscarizado Maurice Jarre y con la participación de dos actores de prestigio internacional como Anthony Quinn

en el papel de Hámza e Irene Papas en el de Hind, la mujer del líder de La Meca Abu Sufyán. La Universidad de Al-ahzar del Cairo y el Congreso Superior del Shiat en el Líbano aprobaron la fidelidad histórica de la película que se ha realizado respetando la tradición canónica islámica que prohíbe la representación de la figura del Profeta y de los principales personajes del Islam como los califas ortodoxos

El eje de la película es el periodo profético de Mahoma y que coincide con el nacimiento de la religión islámica y que comprende desde el año 610 en que Mahoma recibió la primera revelación del arcángel San Gabriel hasta el año 632 en que murió en Medina. Es fundamental pues para el docente y discente conocer su figura y el complejo fenómeno del nacimiento del Islam para poder realizar una disección del film.

2. Mahoma y el Islam

Como afirma Cruz Hernández el principio profético está ligado al acceso al monoteísmo lo que vincula a judíos, cristianos y musulmanes y a Abraham, Jesús y Mahoma les dota de un elevado grado de historicidad plasmado en sus respectivos libros sagrados (nota 95).

De todos los fundadores de religiones, Mahoma es probablemente quien tiene un perfil histórico más acentuado. Sin

Aunque resulta controvertido fijar con absoluta precisión la fecha del nacimiento de Mahoma, se acepta la del año 570 como la de su llegada al mundo en la pequeña ciudad-oasis de La Meca. Siguiendo la tradición familiar, actuó de joven como comerciante y en sus viajes parece que llegó hasta Siria, donde según las fuentes musulmanas entró en contacto con monjes eremitas del desierto, mientras que según las fuentes cristianas de la época medieval Mahoma había inventado el Corán a raíz de su contacto con un monje cristiano expulsado de Siria por hereje (nota 103). A los veinticinco años trabajó al servicio de la rica Jadicha, pariente lejana suya, conduciendo algunas caravanas de camellos por algún tiempo, y poco después se casó con ella. Cuando contaba aproximadamente cuarenta años sintió por primera vez la vocación de profeta, según la tradición musulmana, mientras dormía en la soledad del monte Hira se le presentó el arcángel Gabriel y le transmitió la primera revelación. Tras este primer mensaje vinieron muchos más que el Profeta comunicó a los habitantes de su ciudad. A esa misma edad comenzó su predicación, consiguiendo prosélitos en un principio únicamente entre un número reducido de familiares y amigos, luego en círculos más extensos (nota 104) de jóvenes y gente modesta (nota 105) hasta que pronto su nombre llegó a oídos

de las familias más poderosas de La Meca. Esta es la etapa del visionario *hanif* de La Meca, que precedió a la del Jefe de Estado medinés (nota 106).

Mahoma, por tanto, se creyó, según una revelación del arcángel San Gabriel, que había de ser el profeta de Dios, un nuevo Mesías, que debía dar a conocer la existencia de un único Dios, el Todopoderoso Alá, creador y juez supremo.

Esta doctrina monoteísta, espiritual y ascética chocaba con el fetichismo y materialismo de los mercaderes de La Meca, como aparece perfectamente recogido en la película. Con sus prédicas se granjeó la hostilidad de las principales familias de La Meca, que veían en el Profeta y en sus doctrinas una amenaza al orden establecido, tanto en el orden religioso como en el material y social, con lo que veían peligrar su preeminencia en la ciudad (nota 107). Por ello y según la biografía tradicional se comenzó a cerrar el círculo contra él con presiones y persecuciones (nota 108). Esta situación provocó que algunos discípulos suyos, abandonaran La Meca (hacia el 615) (nota 109) para buscar refugio en Abisinia (*Axum*), reino cristiano en su variante copta, situado en la actual Etiopía (nota 110). Posteriormente en el año 622 Mahoma estableció un pacto con los embajadores de una pequeña ciudad llamada Yathrib (Medina), situada en un oasis, a unos 350 km. de

La Meca. Los habitantes de Yathrib acogerían y protegerían a Mahoma y sus seguidores, ofreciéndole actuar de árbitro en sus disputas internas (nota 111). Esta migración del Profeta y sus seguidores a Yathrib se denomina Hégira –migración– y para los musulmanes, marca el momento crucial del apostolado de Mahoma. La fecha de la emigración o hégira, servirá de punto de partida para la cronología musulmana.

Mahoma creyó que iba a ser mejor aceptado por la existencia en esa ciudad de una importante comunidad judía. Sin embargo, no encontró en Yathrib el éxito inmediato que esperaba. Su doctrina chocó pronto con la de los judíos de la ciudad, contra los que arremetió acusándolos de alterar la palabra de Dios, a la vez que desengañado por los judíos cambió la orientación de la *qibla* de Jerusalén a La Meca (nota 112). Los judíos de Medina, tras este rechazo, fueron en principio tolerados y posteriormente expulsados, vendidos como esclavos o aniquilados (nota 113). Con los adeptos que le acompañaron de La Meca y los convertidos en Yathrib formó su primera comunidad de creyentes o *umma*, de la que él era a la vez jefe político y religioso. Yathrib en adelante se llamaría Medina.

Mahoma que en su ciudad natal La Meca había tenido que enfrentarse primero a la indiferencia y luego a la hostilidad de

eran capaces de abrazar ninguna de las doctrinas religiosas alternativas, hasta que surgió el Islam. Fueron algunos de los primeros en convertirse a la nueva religión (nota 139). «Hombre que en tiempos preislámicos, sin ser cristiano ni judío, profesaba el monoteísmo. El *hanif* era un buscador de Dios totalmente independiente que, insatisfecho del politeísmo de la Arabia preislámica, se retiraba a la soledad de los desiertos, dándose a diversas prácticas religiosas, entre las que sobresalían las de tipo ascético. El *hanif* en el Corán se opone a los idólatras o asociadores. Abraham habría sido ya *hanif*; después de él, según el pensamiento islámico, lo habrían sido los profetas y los enviados de Dios, antes de la venida de Mahoma (nota 140)».

B) El periodo profético de Mahoma en La Meca. Abarca prácticamente desde el inicio de la película en el año 610 y llega hasta el abandono de la ciudad por el profeta y todos sus seguidores.

En esta parte se debe incidir en el tratamiento dado al mensaje del Profeta, donde se remarca su carácter social ya que las revelaciones tienen por fin acabar con prácticas injustas e insolidarias entre los ricos y los pobres o la fuerte discriminación de las mujeres con actos aceptados en la comunidad

como el infanticidio femenino que Mahoma rechazó enérgicamente.

Aparece también señalado el carácter igualitario de la nueva religión ya que va dirigida a gentes de todas las clases, sin discriminación de origen social ni de raza. Incidir también en que la mayor parte de los primeros seguidores eran jóvenes y gentes de condición modesta. Destacar también que la conversión de jóvenes al Islam suponía en el seno de su tribu una ruptura con el encuadramiento social preexistente, ya que Mahoma proponía un nuevo modelo que se situaba por encima de la tribu y era la comunidad musulmana que conseguirá formar en Medina. También se puede incidir en la fuerte oposición que encontró Mahoma entre la clase dirigente que veía peligrar su situación privilegiada y la protección que encontró el Profeta dentro del clan hachemí dirigido por su tío Abu Tálib.

Así pues nos encontramos con un mundo preislámico socialmente tribal, económicamente poco desarrollado y con una religión politeísta de tipo fetichista en un estadio de ínfimo nivel ético y de mínima o nula elaboración intelectual ([nota 141](#)), que los musulmanes califican como el de la ignorancia (*yahiliya*), con el predominio de un politeísmo primitivo, con una poligamia sin límites, con perennes guerras intertri-

bales y una sociedad mercantilista a ultranza. En esta situación Mahoma pudo conducir a su pueblo a la salvación gracias a la revelación del Dios único ([nota 142](#)).

C) El Periodo de gobernante de Medina. Tras producirse la hégira en el año 622 Mahoma se instalo como jefe político en la ciudad de Medina. Aquí continuaría su labor profética. Pero además actuaría como jefe político, religioso, militar y jurídico de la comunidad. En la película se aprecia su tarea profética y religiosa y su faceta de líder político y militar. Las revelaciones se siguen produciendo, algunas de ellas muy destacadas como la de la guerra santa o *yihad* que ha dejado una huella indeleble para el futuro de la humanidad. Además Mahoma dirige a los ejércitos en la guerra, diseña la estrategia de combate, toma decisiones de gran trascendencia como el trato humanitario que se debe dar a los prisioneros de guerra, la posibilidad de liberación al que enseñe a leer a diez musulmanes, e incluso combate físicamente como en la batalla de Ohod. La película sólo nos muestra las batallas de Badr y la Ohod ganadas por el Islam la primera y la segunda por los paganos de La Meca y representan ambas el tradicional sistema de enfrentamientos que se había producido en Arabia entre las diferentes tribus.

Mahoma también adoptó decisiones que marcaron la pauta del pueblo musulmán como la necesidad de aprender a leer y la enorme importancia dada a los escritores. Desde el punto de vista religioso en Medina se construye la primera mezquita del Islam, la Gran Mezquita de Medina, que será modelo y ejemplo a seguir en la construcción de las mezquitas del resto del mundo. La película nos muestra la sencilla estructura del primer templo sagrado del Islam. Hay que apreciar estos elementos como el patio abierto que precede a la sala de oración que está cubierta, las fuentes para realizar la abluciones preceptivas antes de la oración ritual, la llamada a la oración por el muecín. El personaje que aparece Bilál, como ya he indicado, es histórico ya que fue el primer almuédano del Islam. También la película nos informa que eran cinco las oraciones rituales establecidas por Mahoma como aparece recogido en la tradición islámica, aunque la crítica historiográfica ha apuntado la posibilidad de que Mahoma fijase sólo tres oraciones rituales diarias, siendo las otras dos añadidas en fecha posterior a la muerte del Profeta. Lo que nos demuestra una vez más que ha primado el criterio de los asesores religiosos del Islam y en la elaboración del guión se ha impuesto la tradición canónica islámica, por encima de los criterios de crítica histórica más reciente, lo que por otra parte,

no ha impedido que el resultado final desde el punto de vista del rigor histórico sea muy positivo.

Para terminar indicar, sólo a modo de observación, los pequeños errores u omisiones que se han producido en la película. Al principio Abu Sufyán increpa a Amar un joven seguidor de Mahoma sobre la existencia del mismo Dios en La Meca, Taif, Medina (sic), Jerusalén, etc. El nombre de Medina en ese momento es Yatrib.

Algunos acontecimientos han sido alterados u omitidos sustancialmente en aras de la agilidad narrativa del film. Por ejemplo Hind no encargó directamente al esclavo negro Wahxi, que mate a Hámza, lo hizo otro personaje y no se le ofreció dinero y joyas, sino su libertad.

En el combate singular de la batalla de Badr, según la tradición musulmana se enfrentaron las siguientes parejas de combatientes: Ubaida contra Utba, Hámza contra Xaiba y Ali contra Al-Walid. El resultado que podemos apreciar en la película es el siguiente: Ubaida contra Xaiba, Hámza contra Utba y Ali contra Al-Walid. El desarrollo de la primera fase del enfrentamiento coincide, salvo en los personajes, con la realidad. Hámza y Alí acaban rápidamente con sus adversarios. Mientras, Ubaida y Xaiba se enzarzan a golpes sin matarse.

Finalmente, según la tradición, Alí y Hámza matan a Utba, lo que no vemos en la película, en aras de un tratamiento más digno de ambos personajes.

Respecto a los aspectos que han sido obviados, destacar en primer lugar, como ya he referido que la omisión de la imagen de Mahoma, Alí, Abu Bark, Umar y Jadicha y el resto de mujeres que tuvo Mahoma tras el fallecimiento de su primera mujer Jadicha. No se mencionan el viaje nocturno de Mahoma a Jerusalén, ni las batallas que realizaron los musulmanes para someter a algunas tribus árabes, en las que hubo violaciones, ejecuciones, etc., todo ello con el consentimiento de Mahoma. No hay ninguna mención a la cuestión de los judíos en la península Arábiga, ni a las relaciones matrimoniales de Mahoma. No aparece Jadicha ni una mujer que ha jugado un papel sobresaliente en la historia del Islam como Fátima.

Se han obviado las decisiones que tuvo que tomar Mahoma y que pueden ser interpretadas en la actualidad como de crueles como las ejecuciones de sus rivales, etc. y el hecho de que los fieles musulmanes rezaron orientándose hacia Jerusalén en Medina hasta la ruptura de las buenas relaciones con los judíos de Medina.

Tampoco se han querido mostrar en el film aspectos muy conflictivos y polémicos para el mundo musulmán, como la controvertida cuestión de los *versos satánicos*, una de las cuestiones que ha llevado a la reciente y todavía vigente condena por parte de la república islámica de Irán a Salman Rushdie.

Hay que resaltar también, que al no aparecer los principales personajes como Mahoma, Jadicha, Alí, Abu Bakr, etc, se han ignorado momentos fundamentales de la historia del Islam que contaron con la presencia y participación directa de estos personajes. También todo tratamiento psicológico del personaje ha sido suprimido. No podemos conocer sus dudas interiores, las conversaciones que mantuvo con su primera mujer, las decisiones que tuvo que discutir con sus más estrechos colaboradores como Alí o Abu Bakr, etc. De hecho, en la mayor parte de las escenas en La Meca, en Medina y en los campos de batalla vemos como líderes del Islam a Zaid el hijo adoptivo de Mahoma a su tío Hámza o al liberto Bilál. ¿Dónde estaban Abu Bakr, Ali, Umar, etc.? La síntesis narrativa utilizada y la elipsis de algunas escenas los elimina, lo que difumina ante el espectador el papel real que desempeñaron estos personajes en la historia del Islam.

También hay que reconocer a los productores del film un cuidado exquisito a la hora de procurar no herir sensibilidades en temas polémicos, tanto desde dentro de la propia comunidad musulmana como respecto a los hebreos. El asunto de Jerusalén es un ejemplo de como una cuestión, que representa para los musulmanes una parte significativa de la historia de su profeta y del mensaje religioso del Islam ha sido obviado para evitar tensiones en un tema que en 1976 y todavía hoy sigue siendo muy conflictivo.

A la hora de realizar una ponderación global de la obra creo que hay que destacar en primer lugar su claro carácter pedagógico. Es una película que está hecha para explicar algo a un público muy amplio y especialmente denota su proyección hacia Occidente y el intento de los responsables del film de presentar un relato que pueda ser asimilado y entendido por el público cristiano, lo que lleva a mostrar ciertos paralelismos entre los orígenes del Islam y los del cristianismo de forma un tanto forzada. Se trata de dar a conocer el fenómeno del nacimiento del Islam, la figura de Mahoma y el contenido general de su mensaje al público occidental. Tendría por tanto un carácter divulgativo o educativo ante una materia como el Islam, que en líneas generales es muy desconocida para el público no musulmán en general. Se aprecia un esfuerzo por

enfaticar lo positivo y ocultar los aspectos más polémicos, especialmente los relacionados con el pueblo judío y que podían haber creado recelos y tensiones tras su estreno. Lo que desde el punto de vista occidental y cinematográfico no resulta tan valorado es la omisión física de los principales personajes históricos que participaron en la creación de la nueva religión, en un medio artístico eminentemente visual (nota 143). Ello empobrece el resultado final y dificulta la comprensión de algunas escenas. En todo caso es una película imprescindible para conocer el nacimiento del Islam y una herramienta de extraordinario interés didáctico para que el alumno puede ampliar o profundizar los conocimientos adquiridos con la clase teórica a través de un material pedagógico, que facilita la transmisión de determinados conocimientos de forma más directa que la información oral. En definitiva y en palabras de Bernat i Pons nos hallamos ante una película plenamente histórica y realizada con rigor, con toda la escrupulosidad y meticulosidad que la propia civilización islámica precisaba para poder aceptarla.

Ficha técnica

***MAHOMA, EL MENSAJERO DE DIOS* (1977)**
***(Mohammad, Messenger of God)*. Gran Bretaña-Libano.**

Productor: Moustapha Akkad

Director: Moustapha Akkad

Guión: H.A.L Craig, A.B. Jawdal Al-Sahhar, Tawfik Al-Hakim,
A.B. Rahman Al-Sharkawi, Mohammad Ali Maher

Montaje: John Bloom

Fotografía: Jack Hildyard, Said Baker, Ibrahim Salem

Compositor Banda Sonora: Maurice Jarre

Diseño de producción: Tambi Larsen, Maurice Fowler

Dirección artística: Terry Parr, Nejib Khoury

Especialistas: Ken Buckle

Maquillaje: Neville Smallwood, Alan Boyle

Vestuario: Phyllis Dalton

Reparto: Anthony Quinn, Irene Papas, Michael Ansara,
Johnny Sekka, Michael Forest, Damien Thomas, Garrick
Hagon, Ronald Chenery, Peter Madden, Habib Ageli, Michael
Godfrey, Ahmed Abdelhalim, Martin Benson, George
Camiller, Neville Jason, Robert Brown, John Bennet, Andre
Morell, Rosalie Crutchley.

Duración: 180 min.

De Wallace a *Braveheart*: antecedentes históricos de un mito

Brian Hughes, Universidad de Alicante

No quisiera abrumar al lector con datos y nombres alejados del propósito esencialmente divulgativo del presente comentario, pero para delimitar el marco histórico y geográfico en el que se desarrolla gran parte de la acción de la cinta *Braveheart*, aclaremos que los límites de la Escocia actual coinciden, salvo en el sureste, con la región septentrional de Gran Bretaña que los romanos conocían con el nombre de *Caledonia*. Pese a la similitud fonética de los términos, el nombre de *Caledonia* no guarda relación con lo cálido del clima –Glasgow se encuentra en el mismo paralelo que Moscú– ni con la recepción calurosa que sus habitantes tributarán a sus visitantes mediterráneos, sino que se trata de una latinización del antiguo nombre de *Caledon*.

Estos habitantes, durante el Bajo Imperio, se componían de varios pueblos celtas, o preceltas —pictos, escotos y britanos— que hostigaron a los legionarios romanos con tanta asiduidad que éstos terminaron poniendo coto a sus incursiones mediante la construcción de los dos famosos muros de Adriano y de Antonino. El primero se extendía íntegramente en Inglaterra, entre la desembocadura del Tyne y el golfo del Solway; el segundo, adentrándose en las Tierras Bajas (*Lowlands*) escocesas, unía los golfos del Clyde y del Forth, o lo que es lo mismo, el estuario donde se encuentran los actuales astilleros de Glasgow y el puerto de Leith, junto a la moderna capital, Edimburgo. El resto de las defensas de la región eran las naturales del mar (Mar del Norte, Atlántico y Mar de Irlanda), de las montañas que protegían el norte y el noroeste, y de los archipiélagos atlánticos que atraían a los invasores escandinavos, con los que los escoceses del norte y del oeste se irían mezclando. Quizás sea interesante observar que son precisamente estas regiones montañosas e insulares las que han conservado hasta hoy el carácter más marcadamente celta, incluida la persistencia, cada vez más problemática, del idioma gaélico.

Fue, entonces, su exclusión en primera instancia de la romanización que afectó al resto de *Britannia* lo que distinguió a

Escocia –para bien o para mal– del resto de la isla. Y digo *en primera instancia* porque, tras la unificación de la heptarquía anglosajona bajo la denominación y el trono únicos de Inglaterra, con la inevitable expansión de este nuevo reino hacia el norte, y la llegada posterior de los normandos, Escocia se vio forzada a irse adaptando a las nuevas realidades políticas y sociales de la Europa feudal. Pero no hay que olvidar que, antes de la unificación de los reinos anglosajones bajo el dominio de Wessex –esto es, etimológicamente, el reino de los sajones del oeste–, hubo un periodo (en los siglos VI y VII) cuando la supremacía la ostentaban los cumbrianos, es decir, los habitantes de la región situada al norte del río Humber, o Northumbria, que es precisamente la zona de la actual Inglaterra colindante con Escocia. Cuando, siglos más tarde, los ejércitos escoceses, o simplemente los cuatrereros oportunistas, penetraban por el norte de Inglaterra para avanzar hacia el centro, hostigando a las guarniciones que encontraban a su paso, no es descabellado pensar que tales incursiones obedecían al mismo impulso expansionista, o al mismo instinto de protección, que había llevado a sus antecesores a disputar a sus dueños estas tierras fronterizas, ocupadas históricamente de forma alterna por anglos o por celtas. En cualquier caso, la frontera quedó fijada práctica-

mente con la conquista de la independencia por el ejército de Roberto I, el Bruce de la película que comentamos, pero hasta la Unión de las Coronas de Escocia e Inglaterra en 1603, en la persona de Jacobo –VI de Escocia y I de Inglaterra–, las fuerzas escocesas continuaron amenazando esporádicamente a sus vecinos del sur durante las luchas dinásticas que marcaron las relaciones entre los dos pueblos a lo largo del periodo medieval.

He mencionado a los distintos pueblos que habitaban Escocia en los primeros siglos de nuestra era, y hay que subrayar que no se forjó la unión entre ellos hasta mediados del siglo IX. Los últimos en llegar, los *Scoti*, llamaban *Cruithni* a los pictos oriundos, y de estos dos términos se derivan los dos nombres más comunes en la actualidad para designar a la tierra y sus gentes: de *Scotus*, evidentemente, vienen *Scot* y *Scotland* (es decir, escocés y Escocia), mientras que *británico* procede de la latinización de *Cruithni*, vocablo perteneciente a la variante nortea de las dos en que se dividía el gaélico. Observemos de paso que *picto* procede del término latino *picti* (*pintados*), y se debe con toda probabilidad a la costumbre de los adversarios de los romanos de pintarse la cara antes de entrar en batalla, como hacen Wallace y los suyos en la película. Más que un gentilicio, era una especie

de apodo, probablemente despectivo, aplicado a un forastero considerado bárbaro, como cuando los de la Séptima de Caballería llaman «pieles rojas» a los indios, o un español contemporáneo llama *guiris* a los extranjeros que pasan por aquí.

Los *escotos* eran originarios del antiguo reino de *Dalriada*, en el Ulster, por lo que podemos decir que una parte importante de los primitivos escoceses eran, en realidad, irlandeses. Posiblemente es a esta estrecha relación de sangre y de lengua a lo que quiere apuntar la película *Braveheart* mediante el absurdo incidente en que, en plena batalla, las huestes opuestas de escoceses e irlandeses deponen las armas y se abrazan alborozados. Históricamente, los ulsterianos cruzaron el estrecho mar de Irlanda y desde las Hébridas y las islas más al sur hostigaron durante bastante tiempo a los romanos, antes de conquistar el litoral occidental de la región, empujando a los pictos hacia el centro y el este. Al sur y suroeste, desde el valle del Clyde hasta el actual Galloway, se encontraban los *britanos*, restos de los primitivos habitantes de la isla de *Britannia*, que habían conocido la romanización. Finalmente hacia el sureste se encontraban los anglos, oriundos del enclave cumbriano al que he aludido antes. De estos cuatro pueblos –pictos, escotos, britanos y anglos– se forjó,

sin olvidar la mezcla esporádica de sangre nórdica, la estirpe de los escoceses modernos. Los historiadores sitúan el momento clave de la unión en el año 843, cuando el rey escoto Kenneth MacAlpin subió al trono de los pictos, heredándolo quizás por la línea materna favorecida por las costumbres pictas.

Tampoco hay que perder de vista el papel que desempeñó en este esfuerzo de unión el prestigio del cristianismo celta que los escotos trajeron consigo. Uno de los grandes centros de esta corriente espiritual del culto fue la isla de Iona, donde San Columbano fundó su famosa misión y que pasó, también, a ser lugar de enterramiento de los sucesores de Kenneth MacAlpin, *Reges Pictorum* y *Reges Albaniae*, pero sobre todo *Reges Scotorum*. Antes de dejar este repaso a la historia anterior de Escocia, es interesante recordar que los reyes de los pictos –y posteriormente, de los escoceses– eran coronados en el pueblo de Scone (N. del condado de Perth), sentados encima de la famosa *Piedra del Destino*. Aunque el incidente no se refleja en la película, el rey Eduardo I de Inglaterra –llamado por su apodo de *Longshanks* o *Patas largas* a lo largo de la película– recogió este importante símbolo de la independencia escocesa durante su misión de castigo de 1296, y se lo llevó a Londres,

donde reposa desde entonces en la abadía de Westminster, pese a la reivindicación de sucesivas generaciones de escoceses, que exigen su devolución.

Los siglos que siguieron fueron un periodo de consolidación de la unión del reino de Escocia, y de transformación y simbiosis, al irse adaptando las costumbres tribales celtas a la nueva realidad feudal, fundamentada en el fortalecimiento de la dinastía de los *Canmore*, a partir de la segunda mitad del siglo XI, cuando subió al trono Malcolm III. Y fue precisamente la extinción, a finales del siglo XIII, del linaje de los *Canmore* (cognomen que significa *cabeza grande* en gaélico) lo que precipitó la crisis política en Escocia a la que Wallace quiso poner fin con su insurrección fallida.

Todo empezó por la muerte, en circunstancias desgraciadas, del rey Alejandro III en 1286. Casado primero con Margarita de Inglaterra, hermana de Eduardo I, de la que enviudó, no tuvo descendencia de su segunda esposa y, como ya habían fallecido sus dos hijos varones, la sucesión pasó a su nieta, la princesa Margarita de Noruega, llamada la *Niña de Noruega*, hija de su única hija, también llamada Margarita, que había muerto de sobreparto. La pequeña reina de los escoceses contaba entonces apenas 3 años, por lo que se encargó del gobierno del país un consejo de regencia, com-

James Stewart como *Winchester' 73* (1950), *Horizontes lejanos* (1952), *Colorado Jim* (1953), *Tierras lejanas* y *El hombre de Laramie* (1955) y en la que puede ser considerada su obra maestra *El hombre del Oeste* (1958) protagonizada por Gary Cooper. La década de los cincuenta es la etapa de mayor esplendor creativo, tras el periodo de aprendizaje y formación de las primeras películas de los años cuarenta. Además, se puede citar uno de los mejores largometrajes bélicos rodados hasta la actualidad *La colina de los diablos de acero* (1957), donde el clima de claustrofobia y la sensación de terror entre unos combatientes que no ven a su enemigo alcanzaba cotas de gran maestría. La década de los sesenta coincide básicamente con el periodo que trabajó a las órdenes del productor Samuel Bronston y que a pesar de realizar aportaciones de interés, no alcanzó las cotas de genialidad y originalidad de la década anterior. En esta última etapa de su vida rodó las superproducciones *El Cid* (1961) y *La caída del Imperio romano* (1964) y puede considerarse de decadencia. Murió en 1967 dejando una obra inacabada *Sentencia para un dandy* finalizada por el actor Laurence Harvey y que junto a *Los héroes de Telemark* de 1965 no añadió nada interesante a su magnífica filmografía.

1.2.2. *El productor*

Hablar del productor de la película *El Cid* es imprescindible tratándose de un hombre como Samuel Bronston (nota 153) (1908-1994) que creó un imperio cinematográfico efímero y un estilo peculiar que tiene categoría de subgénero dentro del *kolossal* el *Bronston movie* (nota 154). El propio Bronston en una entrevista concedida poco antes de su muerte afirmaba que a través de las películas que había producido había sabido crear su propio mundo (nota 155).

Quim Casas lo describe como un emigrante nacido en Besaravia (hoy dividida entre Moldavia y Ucrania) en 1908 en el seno de una familia de judíos rumanos. Productor independiente antes de descubrir el paraíso español, instalarse en España y fundar aquí su imperio con múltiples ayudas, incluyendo la del propio gobierno franquista (nota 156) que permitió incluso la utilización de las Fuerzas Armadas como extras (nota 157) y aprovechándose hábilmente de la bonanza económica y climatológica de un país (nota 158), en el que pudo crear su propio estudio cinematográfico en 1959 gracias al desbloqueo de fondos congelados por los acuerdos de postguerra entre Estados Unidos y España (nota 159). Se supo aprovechar de las expectativas laborales que suscitó en la industria española del cine y de sus poco ortodoxos méto-

dos para conseguir dinero importando petróleo y otras materias primas, así como gracias al respaldo económico de un mecenas como Pierre S. Dupont (nota 160) -famoso como el rey del nylon- junto al citado apoyo incondicional del gobierno del General Franco que se mostró entusiasmado con la perspectiva de rodar en España películas de gran presupuesto y con proyección internacional sobre mitos patrios como *El Cid* (nota 161). No hay que olvidar que Franco se sintió identificado durante toda su vida con la figura del Cid como *salvador de España* (nota 162), ya en 1936 en el primer año de la guerra declaró a los alemanes su deseo de «que le considerasen no sólo el salvador de España sino también el salvador de Europa de la expansión del comunismo» (nota 163). Incluso durante los días previos a la liberación del asedio del Alcázar de Toledo, Franco pensaba que podría convertirse «en un mito semejante a las leyendas atribuidas al Cid» (nota 164). Tras la rebelión militar de julio de 1936 y el inicio de la guerra civil, Franco y sus conmlitones forjaron una leyenda obsesiva que le equiparaba a los grandes guerreros medievales como Pelayo o el Cid. Idea recibida por Franco a finales de los años veinte por un párroco local asturiano que le auguraba ser el continuador de las hazañas de El Cid y don Pelayo. Imagen que doña Carmen le recordaba oportunamente y que

en momentos cruciales como la conquista del asediado Alcázar de Toledo o su proclamación como jefe del Estado en el bando Nacional con el título de Caudillo que le equiparaba a los jefes guerreros del pasado medieval de España como el Cid (nota 165), tendieron a incrementarse de forma considerable. Esta imagen providencialista surgida de un religioso, se repite en la película *El Cid* cuando Rodrigo recibe de un religioso el presagio de su destino glorioso como *Salvador de España* (nota 166). Siendo esta visión del Cid como *salvador de España* una de las que más se repite a lo largo del filme, produciéndose de esta forma una simbiosis y un paralelismo vital entre el héroe medieval castellano y el dictador español.

Los apoyos y beneplácitos del gobierno franquista en la realización y estreno del film, han sido heredados y recogidos en sus trabajos por críticos como Julián Marias y Fernando Alonso Barahona (nota 167). Nicholas Ray dijo una década después del rodaje de *55 días en Pekín* una de las mayores frustraciones de este brillante director, que «*55 días en Pekín* compendiaba lo peor de Hollywood y la hizo un productor independiente que se dedicaba a engañar, robar, estafar... y que introdujo lo peor de Hollywood en una película rodada en España» (nota 168). Producidas y rodadas en España por Samuel Bronston, Anthony Mann dirigió *El Cid* y *La caída del*

Imperio romano, Nicholas Ray *Rey de reyes* y *55 días en Pekín* y Henry Hataway *El fabuloso mundo del circo*. El resultado en líneas generales de esta experiencia repleta de megalomanía fue artísticamente mediocre y económicamente un desastre, ya que salvo *El Cid* que al parecer triunfó, el resto fueron fracasos de taquilla. Sobre *El Cid* hay disparidad de criterios en las cifras ofrecidas por los especialistas ya que tanto Carlos Losilla como Alonso Barahona aportan datos opuestos, sin confrontarlos ninguno de ellos con la fuente. El primero da un presupuesto de 18,1 millones de dólares y una recaudación de 12. Mientras que el segundo estima una recaudación en la temporada 1961-1962 de más de 30 millones de dólares, afirmando además que fue la quinta película más taquillera de dicha temporada. Mientras que Quim Casas afirma que Bronston se gastó 6 millones de dólares en *El Cid* (nota 169). Junto a ello hay que indicar que los directores no salieron muy satisfechos con la experiencia, ya que Bronston decidía y controlaba todo el proceso de realización, con lo que terminó creando un estilo propio e irrepetible tras el fracaso final de la empresa. El productor cerró los estudios españoles de Chamartín en 1965, aunque las cenizas de su imperio se han utilizado posteriormente con diversos fines. En fechas inmediatas Welles aprovechó el

vestuario del Cid para rodar *Campanadas a Medianoche* (1965) y Richard Lester realizó *Golfus de Roma* (1966) utilizando los decorados de *La caída del Imperio romano*. Los estudios Bronston se convirtieron con el paso del tiempo en estudios de televisión. La leyenda afirma que abandonó España dejando importantes deudas económicas y proyectos en el aire como una producción sobre Isabel la Católica protagonizada por Glenda Jackson y que para Quim Casas hubiera sido «otra demostración del deterioro de unas formas de hacer cine que encerraban un latente desequilibrio entre sus enfrentados procesos creativos» (nota 170), mientras que Fernando Alonso Barahona hablando sobre el mismo proyecto afirma que Bronston «acarició la idea, maravillosa idea, de filmar *Isabel La Católica*». La opinión de este autor sobre Bronston es favorable ya que no recoge ninguno de los aspectos negativos que han sido expuestos por otros críticos (nota 171). Toma además partido en los problemas que mantuvo con Mann y acusa a Ray de no poder terminar *55 días en Pekín* por derrumbarse exhausto y sobrepasado por los problemas de producción. Además de defenderlo frente a los críticos españoles que «lo convirtieron en chivo expiatorio causante de todas las desgracias de Ray» (nota 172).

En todo caso Samuel Bronston es un personaje que en el mundo del cine y en su etapa española, ha dejado una huella indeleble y un legado que todavía no ha sido analizado en profundidad y que resulta extraordinariamente polémico. De lo que no queda duda es que con su carácter y sus métodos personales de trabajo imprimió un sello profundo a películas como *El Cid*.

2. Entre la Historia y la leyenda: El Cid

El Cid ha sido un personaje histórico convertido en leyenda prácticamente en vida y que por ello y la genialidad del autor de *El Cantar*, ha pasado a la posteridad como uno los personajes de la historia medieval de España más carismáticos y polémicos a la vez. Para realizar un adecuado análisis de la película conviene abordar un acercamiento previo al héroe, en su doble vertiente legendaria e histórica.

2.1. *El Cid legendario*

El Cid es un personaje que resultó atractivo para sus contemporáneos, por lo que poetas y cronistas cantaron en vida del personaje sus hazañas y proezas (nota 173). La leyenda del Cid (1040-1099) empezó a gestarse prácticamente en vida del personaje, ya que en torno a 1082 en el monasterio

de Ripoll se escribió el *Carmen Campidoctoris* que narra en 32 estrofas las gestas del Cid desde sus orígenes y sus primeros triunfos juveniles hasta el enfrentamiento con el conde de Barcelona, pasando por su condena al exilio. Poco después de su muerte se redactó la *Historia Roderici* que se extiende en la narración de los últimos años del personaje (nota 174). Es posible incluso que en vida del Cid las gestas en torno a Fernando I y Sancho II de Castilla habrían difundido algunas de sus proezas juveniles. Por tanto el Cid real de la madurez era al mismo tiempo persona, personaje y mito. Al parecer y según algunos autores, hacia el año 1145 ya se había compuesto el gran poema épico dedicado a narrar las hazañas del personaje y que ha pasado a la posteridad con el nombre de *Poema del Mío Cid* y la versión que ha llegado hasta nosotros debía circular ya hacia 1150 (nota 175). Mientras que otros, afirman que el texto se escribió entre el último cuarto del siglo XII y 1207, fecha en la que con absoluta certeza el texto ya se conocía (nota 176). En el siglo XIV o XV se redactan las *Mocedades de Rodrigo* visión desfigurada por el paso del tiempo del héroe y muy al gusto del público popular. Por estas fechas empiezan a circular numerosos romances sobre el Cid en los que los poetas se dejan llevar por una fantasía desenfrenada que pondrá las bases de

obras posteriores como las *Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, *Le Cid* de Corneille, la *Leyenda del Cid* de José Zorilla, las *Cosas del Cid* de Rubén Darío, las óperas *Le Cid* de Jules Massenet y la película *El Cid* entre otras obras (nota 177).

La fuente literaria que ha convertido al Cid en un personaje inmortal *El Cantar* centra su atención entre el año 1081, durante el reinado de Alfonso VI, en que el Cid es condenado al exilio y la muerte de Rodrigo Díaz el 1099. Arranca por tanto con un Cid ya maduro que cuenta aproximadamente treinta y siete años y está en la plenitud de su carrera militar. En los tres cantares en que está dividida la obra, su autor se interesa especialmente en el primero por el destierro del Cid tras el episodio de Cabra y la falsa acusación vertida contra él por sus enemigos de haber robado para sí parte de las parias recaudadas en Sevilla. En el destierro conquista algunas plazas a los musulmanes, como Castejón en la Alcarria y Alcocer a orillas del Jalón. En territorio musulmán hace tributaria suya toda la región desde Teruel a Zaragoza. Apresa al Conde de Barcelona dejándole en libertad. En el segundo canto el tema central son las bodas de las hijas del Cid. El Cid llega hasta Denia y conquista la ciudad de Valencia. Las riquezas del Cid avivan la codicia de los Infantes de Carrión

que quieren casarse con las hijas del Cid. El rey perdona al Cid y éste accede a la boda de sus hijas que se celebran en Valencia. En el tercer y último canto se produce uno de los momentos más emotivos del poema, la afrenta de Corpes y la terrible humillación que sufre El Cid al ver ultrajadas a sus hijas por los Infantes. La ofensa es restaurada en duelo judicial y las hijas del Cid celebran su segundo matrimonio con los infantes de Navarra y de Aragón. El Cid muere y finaliza la obra (nota 178).

2.2. *El Cid histórico*

Para conocer la figura del personaje histórico es fundamental el trabajo de Menéndez Pidal *La España del Cid*, editado en 1929 y que cuenta desde 1939 con una versión abreviada que se ha ido reeditando con revisiones y adiciones. La última aproximación rigurosa es la realizada por el hispanista británico Richard Fletcher que en 1989 publicó *El Cid*, un estudio crítico sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar.

Nos encontramos, por tanto, con la visión clásica y fundamental de Menéndez Pidal sobre El Cid, en la que el personaje histórico es analizado desde una óptica que viene determinada por la personalidad del historiador y la época en que fue publicada la investigación, ya que la Historia se reescribe

continuamente porque los criterios de valoración de los acontecimientos pasados varían con el tiempo, del mismo modo la selección de los hechos históricos también cambia, y todo ello modifica la misma imagen de la Historia (nota 179). No olvidemos que la edición de *La España del Cid*, coincide con el relativismo del periodo de entreguerras, que tenía por fundamento acabar con la «noción de *hechos establecidos*, mostrando que se trataba solamente de juicios que, en un momento dado, habían sido objeto de un consenso por parte de los historiadores» (nota 180). Somos conscientes de que es el presente de cada generación el que decide qué aspectos del pasado son interesantes para ella y cuales no lo son. Esta constante reinterpretación de los hechos pretéritos ha originado una producción historiográfica multiforme, puesto que se inscribe en coordenadas espacio-temporales muy diversas. En el caso de don Ramón junto al relativismo imperante entre los historiadores de su generación hay que tener en cuenta como ha señalado Fletcher las circunstancias propias de España cuando escribió *La España del Cid*, considerado un «tratado disfrazado de historia que está dirigido a los lectores de su propia época». Las difíciles circunstancias por las que atravesaba España, le impelen a presentar al Cid ante los españoles como la figura de un héroe nacional al que

admirar y cuyas virtudes debían emular (nota 181). Para Menéndez Pidal, El Cid encarna las más altas cualidades humanas, permanece como héroe que representa a España y es un héroe español pleno ya que a sus empresas están asociados los asturianos, los gallegoportugueses, los catalanes, etc. La visión que se ha impuesto a la hora de escribir el guión de la película y en la interpretación que hizo Charlton Heston del personaje, responde a un castellanismo-españolismo propugnado por Menéndez Pidal y afín a la ideología del régimen franquista que patrocinó y apoyó totalmente su realización, encumbrando a un megalómano como Samuel Bronston que terminó pocos años después en la bancarrota (nota 182), tras el rodaje de *La caída del Imperio Romano* con un coste total de quince millones de dólares y con una recaudación mundial que apenas supero los tres millones. Además *55 días en Pekín* y *El fabuloso mundo del circo* se limitaron a cubrir gastos (nota 183).

En esta interpretación de Menéndez Pidal existía una reiterada afirmación de «que había algo verdaderamente nacional y español en la figura del Cid» (nota 184). En esta línea en la película abundan las referencias sobre «la salvación de España» y «El Cid como ¡Salvador de España!». «La figura del Cid resulta enormemente beneficiosa para España» y «El

Cid es la última esperanza de España» y «su ausencia puede dejar a España sin protección», son algunas de las perlas que se van desgranando a lo largo de las casi tres horas de metraje de la película. Los poemas, cantares, crónicas y romances cidianos convirtieron a Rodrigo Díaz en el héroe nacional castellano –español por extensión– por antonomasia, imagen actualizada y renovada por Menéndez Pidal en 1929 con extraordinario éxito editorial en *La España del Cid* y con una gran aceptación entre el público en general la visión presentada por D. Ramón. Como ha dicho Fletcher «para Menéndez Pidal no había falta de conexión entre historia y leyenda. El carácter y las hazañas del Cid de la historia eran tan intachables como los del Cid de la leyenda» (nota 185). A esta visión se oponen los que ven en *El Cid* al antihéroe por antonomasia y responsable de las desgracias de España que sólo se podrán solucionar cuando, en palabras de Joaquín Costa, se eche doble llave al sepulcro del Cid «para que no vuelva a cabalgar, a ganar después de muerto la batalla del conservadurismo más arcaizante (nota 186).

La primera conclusión que tenemos que extraer de todo lo anterior es la importancia que va a desempeñar la visión histórica y legendaria que se ha desprendido de la obra de

Menéndez Pidal de la que han bebido «durante los últimos sesenta años los historiadores de la España del siglo XI» que «han trabajado a la sombra de esta obra vasta y excéntrica» (nota 187). Ya que Menéndez Pidal se alimentó tanto de la leyenda del Cid como de la faceta histórica de Don Rodrigo Díaz de Vivar, pero sin saber o querer desprender y diferenciar una de otra.

La última aproximación de calado al personaje es la realizada por el hispanista Richard Fletcher que actuando exclusivamente como historiador y sin anhelos patrióticos, en el estudio que publicó en 1989 se esfuerza por pulir las abundantes aristas legendarias que adornan al personaje y presentarlo exclusivamente en su vertiente histórica. Nos encontramos de esta forma con un acercamiento enfocado principalmente a través de las fuentes históricas. Fletcher sabe situar perfectamente al Cid en su *tiempo histórico* y nos lo presenta, por tanto, a diferencia de Menéndez Pidal como un hombre, extraordinario, pero propio y característico de los tiempos que tuvo que vivir. El siglo XI mostrado en un contexto horizontal, hispánico y europeo, frente al prisma vertical de Menéndez Pidal. Fletcher analiza en su trabajo (nota 188) una muestra de los numerosos héroes que realizaron hazañas militares similares a las del Cid en tierras de Europa y del

Castilla, en los que transcurrió la vida de Rodrigo Díaz de Vivar. Podemos apreciar que de forma sumamente simplista, los autores de la película han recudido la trama a tres periodos cronológicos. Uno primero que forzosamente debemos situar antes de mayo de 1063, ya que aparece en escena Ramiro I que murió en dicha fecha y que se desarrolla en la primera hora del metraje. Un segundo que transcurre tras la aparición de Ramiro y la muerte de Fernando I en diciembre de 1065 y los acontecimientos posteriores que en la historia se desarrollaron varios años después, pero que en el film y en una elipsis sorprendente se hacen transcurrir a continuación, inmediatamente. Así Sancho muere poco después de su padre, cuando realmente fue rey durante siete años.

Entre las *licencias* más deplorables hay que incluir el trato dado a los personajes de al-Mutamin y Ben Yusuf. Al primero que murió en 1085 se le sitúa en el lecho de muerte del Cid el 1099. Ben Yusuf muere en la película el año 1099 al mismo tiempo que el Cid, cuando en realidad le sobrevivió siete años más.

También uno de los aspectos más interesantes es el tratamiento dado a los personajes y especialmente al rey Alfonso VI. El juramento de Santa Gadea es un episodio discutido por

los especialistas, pero que cuenta con defensores como Menéndez Pidal, quien hace asimismo una descripción nada favorable del monarca castellano, ya que lo retrata como egoísta, niño mimado de sus padres, ya que era el preferido de Fernando I y falta de confianza en sí mismo y que además no soportaba el triunfo de los que le rodeaban (nota 213). Retrato que coincide exactamente con el que se nos muestra en la película. Frente a esta desfiguración, la documentación y la historia, nos muestra a uno de los gobernantes más prestigiosos de su tiempo. Gobernó durante casi cuarenta años, conquistó la importante ciudad de Toledo y supo hacer frente a la defensa y colonización primera de los territorios ganados y abordar con decisión la reforma eclesiástica a partir del 1080 y apoyarse en el nuevo orden gregoriano, para afrontar la ingente tarea de restauración eclesiástica paralela a la expansión territorial (nota 214) y regir, por tanto, con éxito los destinos de un gran reino en expansión que se convirtió en una de las principales potencias de la península Ibérica (nota 215).

En todo caso la película permite al final redimirse a los dos personajes cristianos peor tratados, al conde García Ordóñez y al rey Alfonso VI. El primero muere heroicamente en manos

de Yusuf proclamando su inquebrantable lealtad al *Cid inmortal* y el segundo acude al lecho de muerte de Rodrigo Díaz a implorar perdón de rodillas a un Cid que se muestra firme ante la muerte y le pide que no se humille, afirmando finalmente que «España tiene un rey». Combatiendo junto al cadáver del Cid, «vencedor después de muerto» Alfonso VI encuentra su destino final y es testigo de la salvación de España.

Apéndice.

Ficha didáctica. Desglose histórico y cronológico de la película

ANÁLISIS DEL DESARROLLO CRONOLÓGICO DE LA PELÍCULA EN COMPARACIÓN CON LOS HECHOS HISTÓRICOS	
<i>1,º fase. Antes de mayo de 1063. Ramiro I que aparece al final de esta parte murió en dicha fecha</i>	
Hechos de la película	Hechos históricos
	Ramiro I de Aragón (1035-1063) y Fernando I de Castilla (1037-1065). El Cid nace en torno al 1043.
El Cid se dirige a celebrar su boda.	El Cid se casó en el 1074 ó 1075.
El Cid recibe el juramento de vasallaje a Fernando I del emir al-Mutamin de Zaragoza.	El Emir al-Mutamin gobernó entre el 1081 y el 1085. El Cid había entrado al servicio de su padre al-Muqtadir poco antes de su muerte el 1081.

El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media

Hechos de la película	Hechos históricos
García Ordóñez se enemista con el Cid. Aspira a doña Jimena prometida del Cid. García Ordóñez lo acusa de traición. (Antes de 1063)	García Ordóñez actuó como testigo y amigo del Cid en su boda en el 1074 o 1075. La rivalidad entre ambos surgió más tarde en Cabra en torno al 1080.
El Cid mata en duelo al conde de Oviedo, padre de doña Jimena, alférez real.	No hay datos históricos fehacientes sobre el padre de Jimena. Sabemos que pertenecía a la nobleza asturiana. Esta escena forma parte de la tradición literaria. (Las mocedades, Le Cid...)
Ramiro I reclama Calahorra a Fernando I.	Calahorra fue conquistada por Navarra el año 1045.
Duelo de Díos por Calahorra. Vence el Cid. Calahorra pasa a Castilla con Fernando I.	Castilla se anexionó de Calahorra en tiempos de Alfonso VI el año 1076.
2.ª fase. Tras el suceso de Calahorra y la muerte de Fernando I y los sucesos inmediatamente posteriores. (aproximadamente 1063-1065)	
Hechos de la película	Hechos históricos
El Cid alférez real de Fernando I.	El Cid fue alférez real con Sancho II (1065-1072).
García Ordóñez declara su amor a Jimena.	
Fernando I envía al Cid al frente de un ejército con el infante Sancho para reclamar el cobro de parias.	La primera campaña importante de Rodrigo dirigida por el infante Sancho contra Graus el 1063, donde murió Ramiro I de Aragón.
El Cid se casa con Jimena ante Fernando I que murió el año 1065.	El Cid se casó con Jimena el 1074 o 1075 durante el reinado de Alfonso VI.
Rodrigo y Jimena están enamorados al principio de la película.	Alfonso VI concertó el matrimonio entre Rodrigo y Jimena.
Muerte de Fernando I (diciembre de 1065). Sancho recibe Castilla, Alfonso Asturias y León y Urraca Zamora.	
Tras la muerte de Fernando I Sancho ordena el encierro de su hermano Alfonso en Calahorra.	
Alfonso es conducido por una escolta real a Calahorra. El Cid le libera.	El Cid era un hombre de Sancho.

Hechos de la película	Hechos históricos
Alfonso se refugia en Zamora.	
Sancho acude a tomar Zamora. El Cid se encuentra en el interior de Zamora.	El Cid acudió con las tropas de Sancho a tomar Zamora.
Tras la muerte de Fernando I, Ben Yusuf llega a Valencia para pactar con al-Qadir la invasión de la península.	Ben Yusuf prepara con Vellido Dolfos el asesinato de Sancho. Ben Yusuf no tuvo nada que ver con el incidente, que es además legendario.
Vellido Dolfos acuerda con Urraca matar a Sancho a cambio de una recompensa de gran valor.	Según la leyenda Dolfos mató a Sancho a cambio de la promesa de recibir los favores sexuales de Urraca.
Vellido Dolfos mata a Sancho y es sorprendido por el Cid que le da muerte.	Según la leyenda Dolfos tras matar a Sancho pidió su compensación. Urraca le negó el favor sexual.
Durante todo el episodio de la muerte de Sancho, el Cid permanece en el interior del castillo de Zamora.	El Cid como alférez real, formaba parte de las tropas de Sancho que intentaron ocupar Zamora.
Sancho muere sin haber sido coronado, al poco de morir Fernando I. Pide confesión.	Sancho fue rey entre el año 1065 y el 1072. Murió en un acto de traición cuando intentaba tomar Zamora, siete años después de la muerte de su padre.
El Cid obliga a Alfonso VI en Burgos a jurar que no ha participado en la muerte de su hermano.	Leyenda de Santa Gadea. El Cid obligó a Alfonso VI a jurar en Santa Gadea que no había participado en la muerte de su hermano.
Alfonso VI ordena el destierro del Cid por ofender al rey.	El primer destierro del Cid fue el año 1081 por el incidente de Cabra. No tuvo que ver con el supuesto Juramento.
Destierro del Cid. Primera reconciliación del Cid y Jimena.	El Cid y Jimena no tuvieron el enfrentamiento que recoge la película.
El Cid deja a Jimena en un convento. Para a hacer la guerra.	
3.ª fase. Última fase de la película. Centrada en la conquista de Valencia. (La película sitúa los hechos en torno al año 1086)	
Hechos de la película	Hechos históricos
Salto de tiempo en la película. El Cid aparece con barba y pelo cano.	

El Cid de Anthony Mann, a través del cine histórico y la edad media

Hechos de la película	Hechos históricos
Alfonso llama al Cid tras el desembarco de Yusuf que va a enfrentarse en Zalaca con Alfonso VI.	Año 1086. Batalla de Zalaca. Tras la conquista de Toledo los almorávides entraron en España.
El Cid pide a Alfonso desistir de combatir en Zalaca. La defensa de Valencia es más importante.	El Cid pide a Alfonso desistir de combatir en Zalaca. La defensa de Valencia es más importante.
El Cid se presenta en la corte con sus aliados musulmanes. Alfonso VI dice que sólo pactará con cristianos. Se niega a pactar con musulmanes.	Alfonso VI como otros reyes cristianos peninsulares tuvo aliados entre los reyes musulmanes.
Alfonso ordena al Cid presentarse en Zalaca.	Alfonso VI y el Cid seguían enemistados. Eran rivales.
El Cid vuelve varios años después a ver a sus hijas y Jimena. El Cid conoce a sus hijas Elvira y Sol.	El Cid tuvo dos hijas, Cristina y María y un hijo Diego.
Los ejércitos del Cid y al-Mutamin se encuentran para tomar Valencia.	Al-Mutamin murió el año 1085 y el Cid atacó Valencia por primera vez el 1093.
Se produce el sitio de Valencia. Al mismo tiempo Alfonso combate en Zalaca.	La batalla de Zalaca (23-10-1086).
Derrota de Zalaca. Alfonso encarcela a Jimena y sus hijas en la zona de Burgos para presionar al Cid.	Tras Zalaca Alfonso VI y el Cid se reconciliaron.
El Cid deja el cerco de Valencia y se dirige a Burgos para liberar a Jimena.	Año 1089. Los almorávides cruzan por segunda a la península. Alfonso VI pide ayuda al Cid para combatirlos. Derrota de Alfonso, el Cid no acude a tiempo. Segundo destierro.
García Ordóñez libera a Jimena y se une a las tropas del Cid. Reconciliación de los personajes.	1092. El Cid invade y devasta la Rioja. El ataque esta dirigido contra su peor enemigo, García Ordóñez.
En Valencia sitiados y hambrientos los habitantes se rebelan contra al-Qadir que muere.	Año 1092. Revuelta en Valencia. Al-Qadir es asesinado.
El Cid entra en Valencia. Recibimiento triunfal.	El cerco de Valencia empezó el año 1093. En junio de 1094 el Cid entraba en Valencia.

Hechos de la película	Hechos históricos
Sus partidarios y al-Mutamin le ofrecen la corona de Valencia. El Cid recibe la corona en nombre de Alfonso VI.	El Cid actuó como señor independiente entre el 1094 y 1099 y exclusivamente en su beneficio propio (nota 216). El año 1094 al-Mutamin llevaba nueve años muerto.
El Cid y al-Mutamin organizan la resistencia de Valencia y combaten juntos contra Ben Yusuf.	El Cid resiste y derrota a los almorávides en Valencia a finales de 1094.
El Cid es herido en combate.	El Cid conquista Murviedro en 1098.
El Cid recibe la visita de Alfonso VI.	Alfonso VI no estuvo en Valencia.
El Cid muere.	El Cid murió el 1099.
Doña Jimena aparece lozana y sus hijas siguen siendo niñas.	Las dos hijas del Cid se casaron entre el año 1094 y el 1099. Cristina con un infante de Navarra y María con un infante catalán.
Ben Yusuf muere.	Ben Yusuf murió en 1106. Vivió siete años más que El Cid.
Leyenda del Cid que venció después de muerto.	

Ficha técnica

EL CID (1961) (*El Cid*) USA
Productor: Samuel Broston, Anthony Mann
Director: Anthony Mann
Guión: Philip Yordan, Fredric M. Frank
Montaje: Robert Lawrence
Fotografía: Robert Krasker
Compositor Banda Sonora: Miklos Rozsa

Decorados: Veniero Colasanti, John Moore

Efectos especiales fotográficos: Alex Weldon, Jack Erickson

Maquillaje: Mario Van Riel

Diseño de producción: Veniero Colasanti, John Moore

Dirección artística: Veniero Colasanti

Decorados: John Moore

Vestuario: Gloria Mussetta

Reparto: Charlton Heston, Sofia Loren, Raf Vallone, John Fraser, Gevenieve Page, Gary Raymond, Herbert Lom, Massimo Serato, Douglas Wilmer, Frank Thring, Hurd Hatfield, Ralph Thurman, Andrew Cruickshank, Michael Hordem, Christopher Rhodes, Carlo Giustini, Gerard Tichy.

Duración: 184 min.

El resultado de todo ello fue la transformación radical del equilibrio del poder político en el Estado, ya que un grupo determinado de nobles opuesto de antemano a la política real se encontró unido entre sí y a otros grupos por el vínculo de la *fe común* escogida. Y es que, como señala Koenigsberger (nota 227), la *reunión en torno a una fe religiosa minoritaria sin distinción de categorías sociales o niveles económicos*, hizo posible durante la edad moderna *la formación de partidos políticos u organizaciones similares* tan sólidos que, como en el caso de los Países Bajos o Inglaterra, llegaron a tomar el poder.

La explicación de por qué las guerras civiles o de religión en Francia se alargaron por espacio de tiempo tan dilatado (36 años) reside precisamente en esa *transformación de las confesiones en partidos*; en este caso el Partido Hugonote y la Liga Católica. En ambas circunstancias, tal y como ha observado Bercé, hallaremos: jerarquías paralelas (religiosas, civiles, militares), oligarquías municipales y redes de información y fidelidad

Los *hugonotes* serían dirigidos por Luis, príncipe de Condé, hermano de Antonio de Borbón, rey de Navarra. En sus filas se agruparon figuras de la talla de Gaspar de Coligny, almirante de Francia, el condestable de Montmorency o Juana de

Albret, reina de Navarra y viuda de Antonio. Asimismo se aliaron con ellos varios grandes: Montgomery, La Rochefoucault, Rohan, Bonillon. Tras el asesinato de Condé en Jarnac su lugar como jefe fue ocupado por su joven heredero Enrique.

Los *católicos* fueron liderados por Francisco, duque de Guisa, y su hermano el cardenal Carlos de Lorena. Cuando el primero murió asesinado en 1563 su hijo Enrique pasaría a encabezar el partido católico.

4. El desarrollo del conflicto

La subida al trono francés de Francisco II en 1559, un muchacho de 15 años, la cesión del poder al grupo encabezado por los Guisa, crecientes incidentes violentos que culminaron con la audaz conspiración hugonote para apoderarse de la familia real en Amboise (marzo de 1560), la muerte del joven monarca al año de su ascenso al trono y poco antes de producirse la reunión de los Estados Generales de Orleans (diciembre de 1560), son acontecimientos que, ciertamente, no ayudaban al mantenimiento de la estabilidad interna en Francia.

El reconocimiento de Catalina de Médicis como regente de Francia —en razón de la corta edad del futuro Carlos IX—, el apartamiento de los Guisa de la corte así como el esbozo de

una política de tolerancia por parte del canciller Michel de l'Hôpital alteraron la situación. Ésta todavía adquirió caracteres más negativos a los ojos de los católicos cuando tras la reunión de los Estados Generales en *Pontoise* (agosto, 1561) se reclamó la libertad religiosa, la confiscación de los bienes eclesiásticos y la instauración de altas contribuciones para el clero (nota 228).

El coloquio celebrado en *Poissy* (septiembre, 1561) entre católicos y hugonotes, en el que se enfrentaron abiertamente los más cualificados portavoces de ambas confesiones (el cardenal de Lorena y Teodoro Beza), puso claramente de manifiesto cuál era la situación por la que atravesaba el país en materia religiosa plasmada en el *Edicto de Enero de 1562*. Éste determinaba conceder libertad de culto extramuros de las ciudades así como celebrar ceremonias reformadas en el interior de las casas. Esto haría proclamar, con satisfacción, a Coligny que los hugonotes contaban con más de 2.150 iglesias.

A partir de ahí furia católica y acciones iconoclastas se multiplicaron, aunque el acontecimiento que prendió la chispa de la primera guerra fue la *masacre de Vassy* llevada a cabo, entre los miembros de una comunidad de hugonotes, por el duque de Guisa a primeros de marzo de 1562 cuando regre-

saba de Alsacia; acto que le valió ser acogido con enorme entusiasmo por los parisinos cuando entró en la ciudad.

Las tres primeras guerras de religión se extendieron entre abril de 1562 y agosto de 1570. La primera de ellas tuvo como teatro de operaciones Normandía, y en ella se produjeron las muertes de Antonio de Borbón (sitio de Rouen, en 1562), del mariscal de Saint-André (batalla de Dreux, diciembre de 1562) y de Francisco de Guisa, principal jefe católico, asesinado en el sitio de Orleans por el hugonote Poltrot de Méré. El Edicto de Amboise (marzo de 1563) puso fin a la contienda, permitiendo a los nobles la libertad de culto, no así a los campesinos y pecheros que debían practicarlo en la clandestinidad.

La segunda guerra estalló a la vuelta de lo que Méthivier denomina la *grande ronde* efectuada por Catalina de Médicis y su hijo Carlos IX a lo largo y ancho de Francia. El conflicto, breve en el tiempo (de octubre de 1567 a marzo de 1568), marca el inicio de la internacionalización del conflicto (nota 229) y los comienzos de las dificultades financieras para los bandos contendientes.

La paz, sancionada en Logjumeau (marzo, 1568), fue igualmente breve, pues las hostilidades se reanudaron en sep-

tiembre de 1568 tras enemistarse Catalina de Médicis (nota 230) con los hugonotes y ser depuesto el tolerante canciller Michel de l'Hôpital.

La *tercera guerra de religión* (septiembre de 1568–agosto de 1570) fue muy cruel y, pese a que en su transcurso los calvinistas sufrieron grandes reveses –entre ellos la muerte de Condé en la batalla de Jarnac (marzo, 1569)–, el *Edicto de Saint Germain* que puso fin a la misma les resultó muy favorable al perpetuar las libertades religiosas obtenidas tras de la primera guerra, amén de obtener cuatro importantes plazas fuertes (La Rochelle, Cognac, Montauban, La Charité-Sur-Loire).

Catalina de Médicis y su hijo Carlos IX abandonaron sus posiciones ultracatólicas y se reconciliaron con los líderes hugonotes, a los que permitieron regresar a la corte. Incluso Coligny fue incluido en el Consejo del Rey, pasando a ejercer un notable influjo sobre el joven monarca que, ya con veinte años, intentaba sacudirse el dominio de su madre. Con el fin de unir a los franceses en una empresa común que pusiera fin a las contiendas civiles Coligny propuso la renuncia a la orientación proespañola y la intervención en los Países Bajos en defensa de los rebeldes holandeses. Los planes del almirante fracasaron al oponerse a ellos Catalina, el duque de

Anjou y los jefes católicos. Igualmente pesaron las advertencias de Felipe II a aquélla en el sentido de que se alejara de los hugonotes.

5. La matanza de la noche de San Bartolomé

En el verano de 1572 la corte celebraba el matrimonio entre el hugonote Enrique de Navarra y Margarita de Valois, hermana de Carlos IX, como símbolo de la reconciliación. En París se dieron cita los jefes y muchos nobles hugonotes junto al duque de Guisa y otros líderes católicos. El 22 de agosto Coligny fue objeto de un atentado por parte de Maurevel, perdiendo el brazo izquierdo de un arcabuzazo. La reacción de protesta hugonote y la investigación iniciada para esclarecer los hechos que, indefectiblemente, conducía hasta Catalina de Médicis atemorizó a ésta y decidió una huida hacia adelante.

Consiguió convencer al rey del peligro que representaban los hugonotes para la corona, produciéndose en la madrugada del 23 al 24 de agosto de 1572 la matanza de Coligny y todos los jefes hugonotes; participando en la masacre el duque de Guisa, el duque de Anjou y las milicias burguesas. En menos de una semana fueron asesinados en París cerca de tres mil hugonotes.

Los especialistas en esta cuestión (nota 231) indican que la opinión pública parisina estaba ya muy caldeada por los virulentos sermones lanzados desde el púlpito por los predicadores, y ante los que la autoridad real se mostraba vigilante pero impotente. La boda de Enrique de Navarra con Margarita de Valois, la hermana del rey, fue la gota que colmó el vaso, motivando lo que Denis Richet denomina el *tiempo del desenfreno* que culminaría con la matanza de San Bartolomé, calificada por Janine Estèbe de auténtico crimen ritual.

Los hechos de París desencadenaron acciones similares en Rouen, Orleans, Burdeos y Toulouse, con un saldo de entre diez y quince mil calvinistas asesinados, obligando al partido hugonote a reorganizarse en las provincias del sur y del oeste.

La matanza, triste ejemplo de traición y de crimen, fue no obstante saludada con júbilo por el papado y la Europa católica y, pese a lo terrible que resultó, no llegó a destruir totalmente el movimiento hugonote aunque sí alteró la actitud del partido con respecto a la monarquía. Por supuesto originó la reanudación de la guerra civil, procediendo los hugonotes a fortalecer y consolidar su autonomía política en el Languedoc, así como a iniciar un movimiento de aproximación hacia una moderada facción de los católicos, los deno-

minados *políticos*, que demandaban la tolerancia como medio indispensable para alcanzar la paz.

Pero, además, los hugonotes adoptaron una nueva y mucho más audaz posición ideológica. El periodo subsiguiente a la masacre conoció una gran explosión propagandística en la que eran denunciados los Guisa y se tildaba al rey de tirano. Los publicistas reformados comenzaron por vez primera a defender el derecho de rebelión de los súbditos y a insistir en que la subordinación política estaba basada en pactos, en consenso y en instituciones representativas. En suma, se elaboró una auténtica teoría de la revuelta en la que obras como *Vindiciae contra tyranos*, *Franco-gallia* o *Du droit des magistrats sur les sujets* serían las piezas clave.

6. Tras la matanza de San Bartolomé

Enrique de Navarra, preso en París, se vio obligado a abjurar de su fe calvinista salvando, con ello, la vida aunque no por ello permaneció al margen de todo tipo de intrigas e intentos de asesinato tal y como pretende mostrar de manera gráfica la película.

La cuarta guerra contemplaría, como principal episodio, el sitio de La Rochelle, la emblemática plaza fuerte hugonote, que no sucumbió ante el ejército católico mandado por el

gencias narrativas propias de una película, que además debe ser comercialmente rentable), nunca lo son. ¿Podemos, pues, falsear hechos concretos si con ello *contamos* una *verdad* de carácter más general? Si respondemos afirmativamente, estaremos prestando nuestra aquiescencia a los mismos planteamientos que hicieron buena la doctrina del *dolo pío* durante el barroco, y –yendo aún más allá–, a la antigua doctrina aristotélica en virtud de la cual la historia se ocupa de lo contingente y particular, y por lo tanto no puede remontarse a formular verdades universales. Estaremos, en definitiva, privando a la historia de su carácter fundamental como disciplina y abriendo la puerta a la entrada de planteamientos ajenos, y en concreto, a la penetración de formulaciones ideológicas de toda laya.

La película que comentamos es un perfecto ejemplo, en lo que hace a su argumento *histórico*, con el que ilustrar estas cuestiones. Cromwell (Richard Harris), aparece en ella transmutado en héroe (cinematográfico), y por tanto responde esencialmente a las características y fases (aparición, superación de pruebas y triunfo final) que exige tal perfil, con el resultado último de su mitificación como encarnación tanto de la revolución justa como del carácter inglés. No es, por otro lado, una biografía completa, sino que significativamente

queda limitada al periodo comprendido entre el desencadenamiento de la revolución de 1640, y el ajusticiamiento del rey Carlos I Estuardo (tan magníficamente encarnado por un Alec Guinness que da a Harris amplias lecciones interpretativas). De entrada, pues, se plantea el *inevitable* problema del papel de los individuos en la historia, en su particular versión de conductores, y hasta creadores, de revoluciones. Por supuesto, la balanza se inclina siempre del lado del Cromwell-héroe, conectando con la tradición apologética de la individualidad tan propia del mundo anglosajón. Sorprende, sin embargo, que esto se haga de un modo tan exagerado en una película británica (más parece que estemos ante una producción norteamericana), pues tal exaltación lleva tanto a deformar e incluso inventar hechos y sucesos, como a reducir hasta extremos insufribles el marco revolucionario en el que la narración se sitúa. De este modo, si en la película la revolución es un proceso apenas explicable sin la intervención de Cromwell, y carente de otra meta (dentro de un proceso lineal, teleológico y absolutamente anacrónico) que la de ¡convertir a la Inglaterra del siglo XVII en la primera democracia moderna!, el protagonista será el adalid y campeón de tales ideas y designios. En definitiva, una concepción absolutamente *whig* de la historia. En cuanto al resto de los perso-

najes (el del rey aparte), puede sentenciárseles desde el punto de vista histórico muy rápidamente: la macrocefalia de Cromwell les reduce a asumir papeles absurdamente tópicos y, por tanto, sólo escasamente creíbles salvo para un público ideológicamente convencido. No obstante, para terminar estas notas iniciales, pondremos de manifiesto que la película mantiene siempre el toque de calidad británico, al menos en su excelente ambientación histórica (no en vano, mereció el Óscar al mejor vestuario), así como en una concepción indisimuladamente teatral dignamente plasmada por su director y, lo que es peor —y ya veremos la razón—, guionista, Ken Hughes (bien conocido por ser también el director de *Chitty Chitty Bang Bang*).

Desde estos presupuestos, iremos desvelando las principales alteraciones y falsificaciones históricas a las que nos referimos, por el sencillo procedimiento de contrastar los hechos del pasado con los narrados cinematográficamente.

Comienza la obra —y la parte correspondiente al *planteamiento* teatral— con un *guiño* simbólico. Cromwell aparece en los pantanos (que califica como «mis tierras»), conforme a la apelación de *Lord of Fens* (señor de los pantanos) con que se le conoció: un espacio tradicional de libertad, y un modo de vida ancestral perteneciente al *mundo perdido* inglés. Dos

personajes van a buscar a Cromwell. De la conversación se deduce inmediatamente que se trata de John Pym y Henry Ireton. Las alusiones a una idílica sociedad tradicional continúan en estas primeras escenas: la casa familiar en el campo (recordemos que la voz *country* es ambigua en inglés: vale tanto para *país* y *patria* como para *campo*), la sobriedad puritana expresada en la ausencia de lujo, en el control patriarcal que ejerce sobre su familia y hasta en la tozudez del carácter de Cromwell que destaca su mujer.

La escena del diálogo (con toda seguridad, falso) entre Cromwell y sus visitantes, sirve para despachar la situación política en ese momento y las bases del conflicto que se avecina: el de una corte corrupta (dominada por la codicia, la corrupción y el gobierno de unos aventureros sin principios), *absolutizante* y filocatólica, frente a un *país* puritano y leal, injustamente expoliado por los impuestos, y privado de su Parlamento (¿Vale la pena detenernos en la *sacralización* de estas antiguas asambleas?). Esta presentación del conflicto latente en la Inglaterra de los Estuardo podría ser aceptable en términos *clásicos*, siempre y cuando se tenga en cuenta que el maniqueísmo del film siempre deja claro quiénes son los *buenos*, siendo éste terreno abonado para simplificaciones plenas de carga moral. Del mismo modo, subyace aquí la

identificación latente durante toda la película entre el *pueblo* (en especial sus capas bajas) y la nación política, como un todo homogéneo. Identificación que no es posible verificar en ninguna parte en la Europa de la época, y menos aún en Inglaterra. Claro que de haberse aclarado estos aspectos, habría quedado de manifiesto también la diferencia entre parlamentarismo y democracia. Demasiada sutileza para el guión... y algo más, como iremos viendo.

El mismo maniqueísmo e idénticas precauciones se plantean en la caracterización de los personajes secundarios, por lo que hace a las posturas históricas que encarnan: el radical, belicista y clarividente Ireton (futuro yerno de Cromwell por su matrimonio con su hija Brigitte en 1646) que ya prevé que la guerra será la única solución, frente a la pérfida, taimada y —cómo no— católica y extranjera reina Enriqueta María. Ambos encarnan las tensiones extremas entre las que se debaten, respectivamente, Cromwell y Carlos, marcándoles inexorablemente su sino dramático. El recurso, que en cierto modo responde a los hechos, sirve para, una vez más, recordarnos la cautela ideológica con que hemos de contemplar la obra de principio a fin. En este sentido, si Ireton y la reina (entre otros) encarnan los extremos, es porque existe un medio, un principio de moderación, representado precisa-

mente por Cromwell y Carlos. Pues ¿cómo presentar a un Cromwell regicida o a un Carlos *anti-inglés* (es decir filocatólico y antiparlamentario) y al mismo tiempo salvar el principio monárquico y nacionalista que constituye –o constituía en 1970– la esencia del discurso sobre el ser metafísico inglés? Son Ireton y la reina quienes *realizan* –como determinantes externos– las circunstancias de cada momento, y quienes permiten salvar al mismo tiempo la dignidad de los personajes principales y de las instituciones que representan (es decir, la nación y la monarquía). También de este modo, Hughes halló el medio más sencillo para *explicar* los *saltos* cualitativos (aparentemente contradictorios) experimentados en sus posturas por el verdadero Cromwell, desde comenzar considerando *traición* la guerra que le anuncia Ireton, para intentar después respetar hasta el último momento la vida del rey; o que éste (mejor dicho, su personaje) resulte *redimido* como buen inglés en el último momento, cuando ante la muerte puede dejar por fin al margen las vanidades políticas y la nefasta influencia de su esposa francesa.

En esta primera escena, por otro lado, se emplea ya un recurso del que se usará después en repetidas ocasiones, causando una gran confusión entre quien vea la película con una mínima cronología en la mano: el de alterar las fechas a pla-

cer con el único fin de *calzarlas* a satisfacción de la *reconstrucción* dramática y de la glorificación de Cromwell. En concreto, aquí nos lo encontramos preparando su partida hacia América (no podía faltar este referente utópico, del mismo modo que a ningún norteamericano le pasará por alto la pancarta con el lema «In God we trust» que casi subliminalmente veremos más adelante). Huelga decir que ese supuesto viaje, en tal momento, resulta falso, pues no amenazaría con una decisión así hasta noviembre de 1641.

Cabe anotar, por último, respecto de esta primera y fundamental escena, algunas referencias que se hacen (sobre todo en boca de Ireton) sobre la posición social de Cromwell (como miembro de la *gentry* menor: hidalgo y terrateniente se dice en la versión española), su pasado como parlamentario (en efecto, lo fue entre 1628 y 1629, connotado como fiero e incontenible puritano por sus ataques a los obispos de Carlos), y la certidumbre que expresan los visitantes en el sentido de que el rey no tendrá más remedio que volver a convocar el Parlamento, para hacer frente a las necesidades económicas que le planteaba la guerra contra Escocia. De hecho, el propósito inmediato que –según el guión– lleva a Pym y Ireton a casa de Cromwell es el de convencerle para que recupere su escaño parlamentario. Tómense estas refe-

rencias en lo que valen, a condición de tener presente que la significación y el peso de Cromwell en ese momento eran infinitamente menores de lo que se deja sentado en la película.

Las dos escenas siguientes terminan de configurar el marco general del conflicto en la especial versión que de él se nos ofrece en esta producción, desde dos planos distintos: el económico-social (especialmente en el campo) y el religioso. Así, en la primera de estas escenas podemos ver a los soldados del rey (con sus casacas rojas), aplicados a la *noble* tarea de cercar tierras comunales —como si esto fuese algo nuevo—, privando de su uso a la gente común, recurriendo a métodos violentos y, sobre todo contrarios a la legalidad tradicional («El rey es la ley», dice lord Manchester, en línea con el *absolutismo* de Carlos; a lo que Cromwell responde, defendiendo al campesino abofeteado, que «el rey debe mantener la ley»). En la otra escena, volvemos a ver contrapuestas las tendencias *modernas* introducidas por los Estuardo frente a las *tradicionales* (y por tanto, hemos de entender que consustanciales al pueblo inglés): la visión de un crucifijo en la Iglesia lleva a Cromwell a montar en cólera ante el clérigo (que protesta no hacer otra cosa que cumplir con las órdenes reales), explayándose en una encendida diatriba acerca de la recuperación de la idolatría y de los símbolos e instituciones

papistas que pretenden anular los logros de la Reforma. La espectacular entrada en la iglesia, brutalmente apaleado, del campesino apresado en la escena anterior, provoca ya una primera y tremenda sentencia de Cromwell («Dios maldiga a este rey»). Anotemos de paso que si las posiciones aristocráticas de la época quedan aceptablemente esbozadas precisamente en personajes como el de Manchester, no ocurre lo mismo (pese a la importancia que se les da) con las de tipo religioso: lo mismo por la parte de la Corona (si dijéramos que la palabra *anglicanismo* no aparece por ninguna parte, posiblemente noerraríamos), que por la de Cromwell y los revolucionarios (cuyo pensamiento religioso, de modo menos admisible, queda diluido bajo el calificativo genérico de *puritano*).

La parte introductoria se cierra con otra escena. En ella nos trasladamos del *country* a la *corte*, para que se nos describa la situación en ella. La verdad es que, si tenemos en cuenta lo dicho anteriormente, pocos detalles pueden sorprendernos en este punto: un rey (que en el plano de enlace con la secuencia anterior aparece precisamente arrodillado, rezando, aunque eso sí, en su propia capilla, pues no en vano Inglaterra «es un país protestante»), atenazado por los problemas de Irlanda y por la invasión escocesa del suelo inglés,

y –lo que es mucho peor–, por una crisis de autoridad y de lealtad (*de gobierno*, en la versión española) que va mucho más allá de las meras, pero no menos perentorias, necesidades económicas. Ante tal situación, la solución *natural* que el rey –con tintes de ingenuidad– ve no es otra, efectivamente, que la de convocar al Parlamento. Pero sus consejeros –en especial Strafford– y sobre todo la taimada reina (que se estrena inoculando el abominable virus *católico* en el príncipe Carlos), consideran tal medida un retroceso y una indignidad: la única salida, también por este lado y en palabras de Strafford, es declarar la guerra al *pueblo*, antes de que éste se la declare al rey. Queda sentenciado así, en la estructura de la obra, el destino fatal al que el país se ve abocado. Para mayor glorificación de Cromwell, claro está.

La parte central de la obra, correspondiente al *nudo* dramático, se consagra al desencadenamiento y desarrollo de tan *inevitable* guerra. Y si la primera parte se abría con una batería de alusiones a un país idílico, ahora se hace lo propio en cuanto al Parlamento: la entrada de Cromwell en Londres y la contemplación de Westminster; el discurso de Pym cuando el héroe accede a su interior... Ciertamente, estos planos vienen bien para considerar el papel y el concepto que en la película se asigna, en la línea de lo apuntado, al *pueblo*

inglés: una especie de ente metafísico e indistinto, que actuó (y actuaría) sin fisuras ante cualquier agresión contra sus derechos, cerrando filas en torno a sus instituciones y sus jefes; una vez más, la ideología primando sobre una realidad extremadamente compleja (la de la actitud de la población inglesa en este conflicto, punto este sobre el que no podemos detenernos). De modo que la paradoja resulta patente: si el Pym cinematográfico defiende que el Parlamento debe ser tratado como «auténtica voz del pueblo de Inglaterra», y no como a un «atajo de lacayos» (solicitando congruentemente que la Corona resigne toda su autoridad en el Parlamento) el film no les concede, ni al pueblo ni al Parlamento, un papel acorde con tal dignidad, reduciéndolos al de sujetos pasivos y meros comparsas de las acciones de sus líderes, en especial de Cromwell.

Las actuaciones del *Parlamento Largo* (del *Corto* ni se habla), reunido por vez primera en noviembre de 1640, apenas merecen atención en la película, que corriendo desbocadamente por la senda épico-nacionalista, sólo atiende a aquellos hechos de interés para los planteamientos por los que opta. Así, el proceso que llevó a la ejecución de Strafford (despachado alambicado, infiel y sumariamente, pero válido como primera lección de legalidad y poder parlamentario frente al

rey). Pero sobre todo, la escena de la entrevista celebrada acto seguido (el mismo día de la ejecución de Strafford, se nos dice, es decir, el 12 de mayo de 1641) entre el rey y los «jefes de todos los *partidos*» (¡sic!: ¿se alude así a presencia de *realistas*, aristócratas, puritanos..? Sería una vez más muy interesante haber dispuesto de la versión original).

Ante todo, respecto de esta escena, indicaremos que es imposible que Cromwell (un parlamentario oscuro por entonces) tuviera el papel que el film que le concede. Pero lo que rebasa sobradamente lo inaudito para rayar en lo delirante es que, tras las –por comparación– ajustadas palabras de Pym (a fin de cuentas, el verdadero líder parlamentario en ese momento) sobre una reforma constitucional, Cromwell se erija como ariete de la conciencia revolucionaria (¿querría Hughes hacer un símil con las otras grandes revoluciones, presentándonos a un Cromwell en pose bolchevique *avant la lettre?*), y exija avanzar hacia «una forma más equitativa de gobierno, representación auténtica del pueblo libre»; en suma, hacia la *democracia*. La verdad es que no sabe uno a esas alturas, sobre todo ante el gesto de tener serios problemas estomacales que el Harris/Cromwell no descompone durante toda la película (¿o es ésa la expresión que se supone corresponde a un *puritano?*), si está contemplando una

tragedia o una comedia. La única voz verdaderamente sensata en esta discusión (en la medida en que podía acercarse a los conceptos políticos de la época) es la del rey, cuando expresa su desprecio por la democracia conceptuándola como una *bufonada griega* destinada a gentes ordinarias. Insisto que me hubiera gustado conocer el texto de la versión original, pero no dudo –por otro lado–, que la censura franquista traduciría esta frase (que por supuesto no comparto) con gran alborozo. El caso es que cualquier incauto que vea esta escena culminante, digna de figurar en lugar destacado en cualquier antología del disparate del género histórico, saldrá absolutamente convencido –como vengo sosteniendo desde el principio– de que, no ya el régimen parlamentario, sino la democracia moderna, la inventaron Oliver Cromwell y Henry Ireton, y por extensión, los ingleses. Quizá se trate de una huida hacia delante de Hughes, ante las dudas que podía plantearle colocar a Cromwell en una visión *whig* que necesita arrancar de la *Carta Magna*, y que consecuentemente debe hacer quedar a Cromwell como autor de un salto de *progreso* cualitativo.

Por lo demás, al término de la entrevista los parlamentarios hacen entrega al rey de un documento conteniendo sus quejas, agravios y reivindicaciones (que éste no aceptará, cómo

no, por las presiones de la reina). Barruntamos que es el modo en que se alude en el film a la *Grand Remonstrance* (obra fundamentalmente de Pym), cuya aprobación en los Comunes provocó en realidad un fiero debate (del que nada se indica en la película) y que salió adelante por una corta mayoría en noviembre de 1641. En cualquier caso, si se trata de este documento, vuelve el barullo cronológico: del mismo modo que el rey estuvo en Escocia hasta diciembre, entre la ejecución de Strafford y la *Grand Remonstrance* mediaron varios meses. Es así, con este par de escenas, como se despacha el periodo correspondiente al *Parlamento Largo* y a su programa de reformas político–constitucionales, que en algunos aspectos (como el de reclamar la aprobación del nombramiento de los ministros y el control sobre el ejército), iban efectivamente más allá de un simple restauracionismo de los usos antiguos, aunque muy lejos de todo ideal democrático.

Por vez primera, al comenzar 1642 se presentía la posibilidad de una guerra civil. Los últimos meses de 1641 marcaron el punto de cambio, tanto por la división en el bando parlamentario producida precisamente en torno a la *Grand Remonstrance*, como por los acontecimientos de diciembre, cuando el rey, a su regreso de Escocia, intentó ensayar un golpe contra sus oponentes, encarcelando a sus dirigentes

más destacados. El apoyo ciudadano al Parlamento le llevó a desistir de su pretensión, y a abandonar Londres (el 10 de enero de 1642), del mismo modo que medio siglo antes lo hiciera Enrique III de Francia, forzado por el *día de las barricadas* en mayo de 1588. A partir de ese momento, los sucesos se encaminaron inexorablemente hacia la guerra (que estallaría en agosto de 1642). Estos meses, por tanto, contemplaron la ruptura de la anterior alianza del *country*, y el subsiguiente realineamiento masivo entre el Parlamento, la clase gobernante y la nación política, del que surgió la división, que presidiría el periodo bélico, entre el bando realista y el parlamentario. Por tanto, es obvio –aunque la película tiende a ocultarlo en lo posible–, que hubo ingleses en ambos lados, y que además esta división fue muy notable, pues ¿cómo si no pudo Carlos plantar cara a sus oponentes?

Ante tamaña complejidad, y conocida la dificultad para efectuar simplificaciones sobre las distintas lealtades existentes en la revolución inglesa, el tratamiento que la película da a esto sucesos vuelve a resultar decepcionante. Así en la descripción del intento de apresamiento de los diputados ocurrido en diciembre de 1641, vuelve a introducirse una inadmisibles falsificación. En la realidad, Carlos intentó apresar por alta traición (aunque nunca presentándose ante el Parlamento) a

Pym, Hampden, Heselridge, Holles y Strode. Según la película, estaban incursos en este mandamiento los tres primeros, pero completarían el quinteto nada menos que Ireton y, por supuesto, el mismísimo Cromwell. La osadía en la falsificación va más allá, igualándose al esperpento logrado en la escena de la entrevista con el rey, cuando se nos quiere hacer creer que mientras los otros cuatro huían, Cromwell permanecía impertérrito en su escaño y plantaba cara a Carlos, que por este motivo cedía en su pretensión, aunque mandaba disolver el Parlamento.

Simultáneamente, el realineamiento de los parlamentarios se refleja con el abandono de la Cámara por una gran parte de estos, mientras Cromwell pronuncia sus sentenciosas palabras en el sentido de «se impone estar con el rey o con el Parlamento», exigiendo que el Parlamento asuma el mando del ejército –petición, como se ha dicho, anterior y no posterior, es decir causa y no consecuencia– y declarando a la nación en «estado de guerra civil». El inmediato desencadenamiento de la guerra sería, según el film, consecuencia de este enfrentamiento entre el rey y un Cromwell (falsamente) aupado al papel de líder parlamentario destacadísimo, y con un Parlamento activo en la apertura de hostilidades, guiado por tan clarividente conductor.

a raíz del tratado de Madrid. La realidad histórica fue bien distinta: Altamirano fue un jesuita comisionado por los Generales de la Compañía durante el periodo 1750-1758 (los padres Retz y Visconti) para que comunicase a sus correligionarios de las misiones un acatamiento ciego a la aplicación del convenio hispano-portugués. Cuestión en la que, por cierto, no tuvo mucho éxito.

Hechas estas salvedades es necesario recordar que la película, a pesar de su título, sólo describe la vida de una reducción guaraní de una manera elíptica, plagada de lagunas. En efecto, tras el prólogo en el que se narran las dificultades previas a la consecución de un centro estable de catequesis, resuelto en breves secuencias –la del martirio del primer jesuita y el éxito posterior de padre Gabriel utilizando el recurso de captación de la música– la visión que se nos ofrece de San Carlos resulta excesivamente idílica y tal vez insuficiente para comprender el complejo mundo de las reducciones y su problemática más elemental. Esa visión, fragmentada y sintética, tal vez por razones de metraje, la resuelve el realizador mediante algunas escenas de la visita de Altamirano y aquellas otras que sirven como decorado al arrepentimiento y conversión del capitán Rodrigo. El marcado tono apologético de estas pinceladas se funda, no obstante, en realidades

históricas contrastadas: la integración del indio en las tareas artesanales, el alto grado de perfección alcanzado en algunas manufacturas como la fabricación de instrumentos musicales –violines en este caso– objetos de arte, la magnificencia de algunas obras arquitectónicas, notables logros en el terreno del adoctrinamiento religioso, una convivencia más pacífica, un reparto equilibrado de la riqueza entre los propios indígenas, etc.

Es en este aspecto concreto donde el educador, aprovechando el interés que estas imágenes pueden despertar en el alumno, debe completar la tarea informativa en torno a las reducciones ampliando los conocimientos, como indicábamos más arriba, mediante explicaciones, el recurso a otros medios audiovisuales o la recomendación bibliográfica, adecuando estos elementos a la edad intelectual y académica de los alumnos.

En el caso que nos ocupa, y a modo de ejemplo, estas enseñanzas tendrían que desvelar la tipología física o urbana de las reducciones (el trazado de sus calles a cordel, su condición defensiva mediante la construcción de fosos y empalizadas para preservarse de bandirantes y mamelucos), sus recursos económicos (agricultura basada en el cultivo de maíz, algodón, azúcar y mate, asociada a la ganadería), su

sistema de propiedad de la tierra (fórmula tripartita: tierra de Dios, tierra comunal y parcelas individuales), de distribución de los bienes (excedentes comunales para la comercialización, pago de tributos a la corona, construcción de infraestructuras), de administración política (coexistencia de las autoridades indígenas con las religiosas, implantación del cabildo siguiendo las pautas del municipio castellano), de la vida cultural y religiosa, todo ello dentro del contexto más amplio del régimen colonial y de las relaciones de las misiones con el mundo de las haciendas y la consiguiente conflictividad social.

La utilización de *La Misión* como elemento didáctico para la enseñanza del tema histórico de la Compañía de Jesús no se agota, desde luego, con la anécdota concreta de la reducción de San Carlos. El guión de Robert Bolt ofrece también, y en contraste con las imprecisiones comentadas, una serie de claves más sutiles que pueden utilizarse para un análisis de la crisis de la Compañía entre 1750 y 1773. Un análisis que tal vez resulte excesivo para los alumnos de la escuela o del bachillerato pero que encuentra su ámbito más adecuado en la enseñanza superior. Su desarrollo podría realizarse a partir de esas informaciones históricas que Bolt desgrana a lo largo del argumento, pero también puede tratarse a partir de

una explicación previa de la situación que atravesaba el instituto ignaciano durante estos años.

Elegimos esta segunda opción para resaltar las distintas lecturas que ofrece la película o las diferentes posibilidades de interpretación que presentan los filmes históricos en el campo de la docencia, máxime cuando al hablar del asunto de las reducciones hemos optado por el tratamiento inverso, partir del argumento y sus lagunas para acudir a la lección histórica.

El periodo 1750-1758 en el que se inscribe cronológicamente *La Misión* supuso, como hemos advertido, el principio del fin de la Compañía. En apretada síntesis este fin que jalona las sucesivas expulsiones de Portugal (1759), Francia (1764) y España (1767) y que culmina con la extinción de la orden en 1773 se vio originado, además de por una serie de hechos detonantes concretos en cada país (el intento de asesinato de José I en Portugal, el asunto de La Valette en Francia, los motines madrileños de 1766) por la labor de desgaste que sufría la orden como consecuencia de la leyenda negra en torno a su labor que se fue haciendo operativa a partir de 1750. Esta leyenda negra compartida en muchos de sus rasgos por los enemigos de la Compañía en los países regidos por miembros de la casa de Borbón, cristalizó en España en

una serie de acusaciones que, con mayor o menor fundamento, prepararon el ambiente de la persecución de los jesuitas. A grandes rasgos, y atendiendo a la aplicación de estas cuestiones al contenido de la película, las críticas contra la orden se centraron en la consideración, harto discutible, de su carácter monolítico y de la manera de obrar de sus religiosos como un solo cuerpo gracias a su férrea estructura jerárquica. A partir de este principio se configuró el resto de las acusaciones. Una de las más destacadas fue la de su talante insoportablemente antirregalista, su sujeción al Papa a través del *cuarto voto* con todo lo que ello implicaba en el ambiente de la sociedad ilustrada: un freno a las reformas orquestadas desde el poder temporal y a sus intentos de secularización de la cultura. El antirregalismo de los jesuitas se veía, además, agravado por la extendida creencia de su defensa del tiranicidio. Una opinión heredera de la obra del jesuita español Padre Mariana cuando éste defendiera, a mediados del siglo XVI, la legitimidad moral de acabar con un monarca que se alejase del cumplimiento de la ley divina.

Otro de los grandes defectos atribuidos a los jesuitas era de índole espiritual: su defensa de una moral laxista o probablista aireada a través del confesionario, la cátedra o el púlpito. Es decir, la apología de una moral acomodaticia, casuísti-

ca, que se oponía al rigorismo practicado por otras órdenes religiosas –dominicos, agustinos– y que había dado lugar a una rivalidad de escuelas teológicas –y aún filosóficas– poco conveniente para la reforma cultural y educativa que, por ejemplo, se pretendía llevar a cabo en España. El laxismo, además, chocaba contra el rigorismo practicado por los jansenistas europeos o los filojansenistas españoles que consideraban esta actitud moral –la implantación de un código moral claro y sin ambigüedades– como un requisito importante para la regeneración del país y la mejora de sus costumbres.

Junto a estas acusaciones planeaban otras que hacían referencia a su labor en el ámbito de las colonias de ultramar. Se atribuía a los jesuitas la práctica de un sincretismo religioso en las tareas de evangelización de los pueblos paganos que desvirtuaba los principios doctrinales del catolicismo. Un sincretismo patente en la permisibilidad de ciertas costumbres y creencias paganas –el caso de los ritos chinos o malabares– incompatibles con la ortodoxia cristiana pero utilizado con la intención de lograr mayor número de conversiones o una acción proselitista menos traumática. Por último –para no abundar en cuestiones ajenas a la película– se achacaba a los jesuitas de las colonias la acumulación de fabulosas

riquezas mediante la práctica de actividades contrarias al espíritu de la iglesia —la industria o el comercio—, actitud que llevaba al convencimiento de los intentos de la Compañía por crear un estado dentro del Estado.

Es en estos aspectos donde el guión de Robert Bolt introduce ciertos matices y detalles que otorgan mayor densidad al carácter histórico de *La Misión*. Las alusiones al talante monolítico de la orden aparecen con claridad en determinados momentos del guión, cuando el Padre Gabriel, por ejemplo, comenta al Padre Fielding (Liam Neeson) «no somos miembros de una democracia, padre, somos miembros de una orden». Cuestión que vuelve a tratarse con tanta o más insistencia en el momento en que el capitán Rodrigo decide entrar en la Compañía. El Padre Gabriel le advertirá entonces: «Si vais a ser jesuita habéis de acatar mis órdenes como si fuesen las de un comandante en jefe». El comentario que pretende ser lo más claro posible al recordarle a Rodrigo su antigua condición castrense, intenta, así mismo, hacer evidente el carácter militante de la orden que ya en su momento fundacional optó por el nombre de Compañía en clara referencia del fundador a su intento de crear una fuerza de choque contra la herejía y el paganismo. No obstante la claridad de la cita y su función en ese momento del filme, la idea de resaltar con fuer-

significado tiene nuestra vida?» Esta escena puede ser interpretada como una defensa de la revolución, aunque se muestran determinados lados oscuros de ella, y al mismo tiempo como un lúcido planteamiento de la actitud de Reed: en la revolución halla el ideal perseguido personalmente, aunque no le convenza por completo cada uno de los sucesos que tienen lugar. En suma, refleja bien la personalidad de Reed, calificado por los historiadores como «revolucionario romántico» ante todo (nota 256).

En relación con la Revolución Rusa, un aspecto sustancial es la insistencia de la película en las dificultades habidas con la III Internacional, subrayando el enfrentamiento de dos posturas: la de Reed defensor del *libre albedrío* y la de Zinoviev, presidente del comité ejecutivo, partidario de la hegemonía del Partido sobre los individuos. Este hecho, rigurosamente ajustado a la realidad histórica, cuadra a la perfección con las intenciones del director de la película. Reed responde al tipo americano heroico y frente al predominio del Partido, defiende la compatibilidad entre revolución y libertad. En el tren de regreso de Bakú le dice a Zinoviev que la revolución es libre albedrío y es compatible con lo que cada individuo ama (esposa, familia, etc.), de la misma forma que no existe contradicción entre el amor al propio país y el internacionalismo.

En Reed-Beatty el individualismo es un valor superior, mientras que Zinoviez coloca al Partido por encima del individuo.

Aunque en este caso es evidente la coincidencia entre los deseos del director y la realidad histórica, no por eso queda ésta tergiversada. Al contrario, las numerosas referencias en el film a la III Internacional reflejan muy bien el carácter de esta asociación y su pugna con los partidos marxistas. Lenin y los bolcheviques desearon crear una Internacional distinta a la Socialista, que se dedicara a promover la revolución mundial y excluyera a todos los *patriotas* y defensores del nacionalismo que habían apoyado los esfuerzos bélicos de sus partidos. El propósito no consistía, ha escrito Cole, en unir a todos los considerados socialistas, sino en movilizar a los verdaderos revolucionarios en cada país contra sus gobiernos y contra los falsos socialistas que habían hecho causa común con esos gobiernos durante la guerra. La III Internacional, a juicio de E. J. Hobsbawm, quedó estructurada en 1920 según el modelo del partido bolchevique, esto es, trataba de crear un cuerpo de activistas totalmente comprometido y disciplinado, como queda perfectamente reflejado en la película. Esto desunió al movimiento obrero internacional, pues la Internacional rechazó a un considerable número de socialistas de todo el mundo que simpatizaba con la revolución de

octubre pero no estaba dispuesta a hacer el asalto para la conquista revolucionaria (nota 257).

Rojos puede ser considerada una película histórica, pero como cualquier película no debe ser juzgada con los criterios empleados para examinar la obra de un historiador. El cine histórico suele hacer una «recreación del pasado». Para ello recurre –señala Marc Ferro (nota 258)– al «relato de reconstitución», es decir, evoca el pasado y lo relaciona con el presente sin análisis o crítica de fuentes. El cineasta, como artista que es, puede escoger hechos y combinarlos a su gusto e incluso incurrir en errores positivos. El cine, en consecuencia, puede decir lo que quiera, invocando la creatividad del artista. Es lo que hace Beatty, quien cuando lo desea prescinde del dato histórico riguroso y lo modifica o lo hace *falso*. Es un recurso permitido al artista, pero no al historiador.

Ficha técnica

***ROJOS* (1981) (*Reds*) USA**

Productor: Warren Beaty

Director: Warren Beaty

Guión: Warren Beaty, Trevor Griffiths

Montaje: Dede Allen, Craig McKay

Fotografía: Vittorio Storaro

Compositor Banda Sonora: Stephen Sondheim, Dave Grusin

Diseño de producción: Richard Sylbert

Dirección artística: Simon Holland

Decorados: Michael Seirton

Vestuario: Shirley Russell

Sonido: Dick Vorisek, Tom Fleischman, Simon Kaye

Reparto: Warren Beaty, Diane Keaton, Edward Herrmann, Paul Sorvino, Ina Wolfe, Jack Nicholson, Jerzy Kosinski, Maureen Stapleton, M. Emmet Walsh, Nicolas Coster, Gene Hackman, Bessie Love, Pat Starr, MacIntyre Dixon, Eleonor D. Wilson, Max Wright, Donald Plimpton, Harry Ditson, Leigh Curran.

Duración: 200 min.

La primera guerra mundial según la visión de Stanley Kubrick en *Senderos de gloria*

Salvador Forner Muñoz

La película que acaba de proyectarse, *Senderos de gloria*, junto a *El beso del asesino* y *Atraco perfecto*, pertenece a la filmografía inicial del director norteamericano Stanley Kubrick y, como habrán podido comprobar, constituye un atroz y descarnado testimonio sobre la primera guerra mundial, uno de los más trágicos acontecimientos históricos del siglo XX.

Stanley Kubrick nació en Nueva York en el año 1928. En los momentos en que les hablo no alcanza todavía los setenta años de edad, tratándose por lo tanto de un cineasta en activo (nota 260), a pesar de que su última producción, *La chaqueta metálica*, también de carácter bélico, data de 1987. Como muestra su no muy abundante, aunque sí interesantí-

sima, producción y los largos periodos de preparación de algunas de sus obras, estamos ante un director perfeccionista y virtuoso y, a mi juicio, siempre sorprendente, e incluso fascinante, por el contenido de sus películas y por el lenguaje cinematográfico que le caracteriza.

A pesar de que Kubrick resulta difícilmente encajable en un determinado género o estilo cinematográfico, sí que podemos encontrar a lo largo de su producción cinematográfica algunos rasgos comunes que definen su peculiar enfoque y aproximación a los más diversos temas y argumentos. Esos rasgos comunes, presentes como digo en toda su producción, nos revelan una actitud de preocupación y de indagación, a veces desde un cierto distanciamiento didáctico, con respecto a todo lo que de inquietante y de destructivo hay en el hombre.

Esa indagación sobre lo destructivo, y también autodestructivo, de la naturaleza humana está presente, en efecto, en casi todas y cada una de sus obras. Unas veces, como en la película que acaba de proyectarse y en *La chaqueta metálica*, se trata de la destrucción por el orden y la disciplina al servicio de la defensa de determinados valores como el honor o el patriotismo. En algunos casos, como en una de sus más famosas películas, *Odisea del espacio*, la autodestrucción

viene dada, en clave paradójica, por un avance de la tecnología, aparentemente destinada a la consecución de un mundo mejor; en otros, como en *La naranja mecánica*, al carácter destructivo de la violencia de las bandas urbanas se opone, no menos paradójicamente, la violencia de las víctimas y del propio orden establecido por medio de dudosos métodos de reinserción social. Esa percepción pesimista de la naturaleza humana constituye también, desde distintos enfoques, el contenido esencial de otras de sus más importantes películas: destrucción y autodestrucción por el amor (*Lolita*), por la locura (*El resplandor*) o, de una forma mucho más directa, por la violencia criminal de sus dos primeras espléndidas películas de cine negro, *El beso del asesino* y *Atraco perfecto*.

A raíz de la polémica desatada por una de sus películas más conocida y afamada, *La naranja mecánica*, el propio Kubrick se refería a esa violencia reflejada en su filmografía en los siguientes términos:

«A pesar del mayor o menor grado de hipocresía que existe con respecto a este tema, todos nos sentimos fascinados por la violencia. Después de todo, el hombre es el asesino con menos remordimientos de la Tierra. El atractivo que dicha violencia ejerce sobre nosotros revela en parte que, en nuestro subconsciente, no

de lo que se llama la cultura europea, se ha ido trazando una imagen deformada del este otro.

18 Sobre la creación de la falsa diatriba entre la existencia de un pensamiento racional propio de Occidente y la de un pensamiento irracional como algo propio de Oriente, explica que la única salida de Oriente debía de ser la de entrar en la órbita europea ya que solo así sería racional. Sobre ello Cf. A. LAROUÏ, *La crise des intellectuels arabes. Traditionalisme ou historicisme?*; París 1974.

19 Sobre este clima irracional, cf. A. PRIETO, *Historia de masas sin masas*, Madrid, 1981, pp.79 s.

20 Sobre la fascinación por Egipto a través de los tiempos cf. F.J. GÓMEZ ESPELOSÍN-A. PÉREZ LAGARCHA, *Egiptomanía*, Madrid, 1997, con una acertada selección bibliográfica.

21 Cf, J.M. HUMBERT, M. PANTAZZI, C. ZIEGLER (Eds), *Egyptomania, L'Égypte dans l'art occidental (1730-1930)*, París 1994, pp.552-583.

22 J. VERCOUTTER, *Egipto, tras la huella de los faraones*, Barcelona, 1997, pp.29-39.

23 Cf. F.J. GÓMEZ ESPELOSÍN -A. PÉREZ LAGARCHA, op. cit. pp. 116, donde se menciona una referencia sobre las riquezas de las pirámides, procedente de la noche 398 de la conocida *La mil y una noches*.

24 M. FAGIOLO(ed.), *architettura e masoneria*, Firenze, 1988; G.PUCCI, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origine della cultura moderna*, Roma, 1993 pp.34-39.

25 J. BALTRUSAITIS, *La Quête d'Isis:Essai sur la legende d'un mythe. Introduction à l'égyptomanie*, París, 1967; sobre los decorados cf. J.M. HUMBERT-M. PANTAZZI, C. ZIEGLER(EDS.), op.cit. pp. 404-414.

26 El descubrimiento de Oriente abría a los artistas y escritores nuevas vías de expresión que les permitía salir de los rígidos valores morales de la cultura europea cf. F.J. GÓMEZ ESPELOSIN-A. PÉREZ LAGARCHA, op. cit. 196-199.

27 E.W. SAID, *Cultura....*, op. cit, 185-216, en la que se presenta un amplio estudio de las repercusiones culturales de esta obra.

28 Sobre esta colaboración cf. J. HUMBERT, *A propos de l'égyptomanie dans l'oeuvre de Verdi: Attribution à Auguste Mariette d'un scénario anonyme de l'opéra Aida*, *Revue de Musicologie*, 62, 1976, pp.229-255.

29 J.VERCOUTER, op. cit. 113.

30 Sobre el cine bíblico cf. Claude AZIZA-Claire AZIZA-L. AKNIN, *La Bible au cinema*, París, 1988.

31 J.M. HUMBERT-M. PANTAZZI-C.ZIEGLER, op. cit., pp. 386-389.

32 Cf. L.H. EISNER, *El kitsch en el cine*, en G. DORFLES (ed.), *El kitsth.Antología del mal gusto*, Barcelona, 1973, pp. 211 ss.

33 R. DE ESPAÑA, *El peplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, p.72.

34 Una buena síntesis sobre el cine egipcio puede verse en A. LANT, *L'Antiquité égyptienne revue par la cinema ou Pourquoi filmer*

Notas

les pharaons en J.M. HUMBERT (Ed.) *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, París, 1996, pp. 585-607.

35 Sobre las formas de enseñanza del Islam en las aulas cf. J.M. NAVARRO (ed.), *El islam en las aulas*, Barcelona, 1997.

36 Cf. A. ELENA, *Elementos para una historia del cine en el mundo islámico*, en *Nosferatu*, 19, 1995, pp. 21-30.

37 He utilizado el dossier existente en la Filmoteca de la Generalitat. Para su estreno en 1981, los recortes de prensa corresponden a la *Vanguardia*, *Diario de Barcelona*, *El Correo Catalán* y *El Avui*. Para su proyección en la segunda cadena de televisión el 3-X-85, las críticas de *El País* y *El Periódico* y, finalmente, la reseña de *El Avui* (17-8-96) el día de su pase por el canal 33 de televisión.

38 Sobre este director y el cine polaco cf. J. FUKSIEWICZ, *Le cinéma polonais*, París 1989, pp. 58-63 y, sobre todo, B. MICHALEK-F. TURAJ, *Le cinema polonais*, París 1992, pp. 136-151.

39 Cf. F. HERRERO, *Cine polaco de hoy*, Valladolid, 1976 pp. 13-16.

40 Esta información procede del folleto entregado por el cine Ars de Barcelona en el estreno de la versión completa en catalán.

41 H. MARKIEWICK, prólogo a B. PRUS, *Faraón*, Barcelona, 1995, p.9.

42 S. JANICKI, *Entretien avec Jerzy Kawalerowick*, en M. ESTEVE (ed.), *Jerzy Kawalerowicz*, París, 1967, p. 21.

Notas

43 Así en *Faraón*, se trata de la discursión sobre dos concepciones políticas y dos razones de Estado diferentes enfrentadas entre sí. Cf. J. FUKSIEWICK, op. cit., p.63,

44 JACKIEWICZ, *L'ouvre de Jerzy Kawalerowick*, en M. ESTEVE (ed.), op. cit.,p.42.

45 Cf. B. MICHALET-F. TURAJ, op. cit. p. 146.

46 F. LLINAS, *Notas sobre colosalismo y espectáculo en el cine del Este*, en *Nuestro Cine*, 73, mayo, 1968, p.64.

47 S. JACNICKNI, op.cit., p.22.

48 Cf. B. MICHALEK-F. TURAJ, op. cit, pp. 146 s.

49 JACKIEWICZ, *L'ouvre de Kawalerowicz*, en M. ESTEVE, op. cit., pp. 46 s.

50 PH. HAUDIQUET, *Pharaon*, en M. ESTEVE(ed.), op.cit., pp.101-104.

51 LOPRIENO, *El esclavo*, en S.DONADONI (ed.), *El hombre egipcio*, Madrid 1991, aunque el autor defiende la existencia de una importante esclavitud en el Reino Nuevo pp. 228 ss., sin embargo, él mismo al comienzo de su trabajo (pp. 213 s.) plantea como en la mayoría de los textos aparecen palabras que significan otras formas de dependencia, trabajo forzado, siervo etc., lo cual hace dudar de que la esclavitud tuviera un papel relevante en las faenas productivas y, en todo caso, lo que me parece más improbable es la existencia (desarrollada) de lo que se llama el esclavo-mercancía.

52 JACKIEWICZ, op. cit, p.43.

53 H. MARKIEWICZ, *Prólogo* a B. Prus, *Faraón*, Barcelona, 1995, p.11.

54 Un interesante comentario en esta línea puede verse en J. NARBONI, *Les sentiers qui bifurquent*, en *Cahiers du cinema*, 190, mai, 1967, p.68.

55 Cf. J. BABINI, *La prehistoria de la ciencia*, Buenos Aires, 1967, pp. 83 s.

56 B. PRUS, op. cit. p. 693.

57 A los efectos de la edición de esta charla, se han omitido en el cuerpo del texto, ahora mucho más breve, todas las alusiones y lecturas de los documentos y textos que se acompañan ahora como apéndice, lo que, verosímilmente, resultará más útil para el lector. Así, lo que en la explicación oral fueron glosas y noticias de autores antiguos y modernos sobre Espartaco o Kubrick y sus colaboradores, son, ahora, meras presentaciones de los documentos de que el lector puede disponer íntegramente.

58 W. Wanger-J. Hyams, *My Life with Cleopatra*, Londres, 1963, p. 148 ss.

59 Vid. M. Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Nueva York-Londres, 1997, p.90 ss.

60 *Cleopatra* (Foxvideo España, S.A. 1993). Esta versión introduce los metros cortados por las necesidades de exhibición o por la censura de la época -la famosa escena de Cleopatra sobre la mesa de masaje recibiendo a César- en su versión original inglesa, mientras que el metraje tradicional lo es en la versión doblada en español.

61 App., *Bell.civ.*, 3, 35.

62 Aug., *Res gestae*, 1, 2; App., *Bell.civ.*, 3, 209 y ss.

63 Suet., *Caes.*, 81, 3.

64 Problemática bien atestiguada en las fuentes antiguas y que ha probado al máximo S. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford, 1971.

65 Sobre todos estos desarrollos políticos y militares vid. la obra clásica de R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford, 1939, p. 112-213.

66 Vid. al respecto el fundamental H. Buchheim, *Die Orientpolitik des Triumvirn M. Antonius. Ihre Voraussetzungen, Entwicklung und Zusammenhang mit den politischen Ereignissen in Italien* (Abh. D. Heidelberger Akad. D. Wiss., Phil.-hist. Kl. Jhrg. 1960, nº 3), y el más breve análisis de E. Will, *Histoire politique du Monde hellénistique (323-30 av. J.-C.)*, II, Nancy, 1967, 455 ss.

67 Vid. de E. Will, *Histoire politique du Monde hellénistique*, II, 460-466 ; R. Syme, *The Roman Revolution*, p. 258-275.

68 Plut., *Pompeius*, 77.

69 Caes., *Bell.civ.*, 3, 104.

70 Plut., *Caes.*, 49 y Dio Cass., 42, 35 ss.

71 Plut., *Caes.*, 49 y Suet., *Caes.*, 52.

72 App., *Bell.civ.*, 2, 102 y Dio Cass., 51, 22.

73 Cic., *Epist. Ad Atticum*, 14, 8; 15, 1a; 15, 4; 15, 15; y 15, 17.

74 Sueton., *Caes.*, 52.

Notas

75 Cf. G.H. Macurdy, *Hellenistic Queens*, Baltimore, 1932, p. 195 ss.

76 Dio Cass., 28.

77 Plut., *Antonius*, 30.

78 Plut., *Antonius*, 31 y App., *Bell.civ.*, 5, 39.

79 Plut., *Antonius*, 36.

80 Dio Cass., 49, 41.

81 Dio Cass., 50, 27; Ant.Pol., IX, 752; Vell.Pat., 2, 82-83 y Flor., 4, 11.

82 Horat., *Consule Planco*.

83 Dio Cass., 49, 41.

84 Plut., *Antonius*, 56.

85 Plut., *Antonius*, 57 y Dio Cass., 50, 3.

86 Dio Cass., 50, 15.

87 Plut., *Antonius*, 66.

88 Dio Cass., 51, 5; Plut., *Antonius*, 69.

89 Dio Cass., 51, 15.

90 FERRÉS, J. *Vídeo y educación*. Barcelona, 1992.

91 A modo de ejemplo algunas obras destacadas como ATTOLINI, V., *Immagini del Medioevo nel cinema*. Bari, 1993; BOURGET, J-L., *L'histoire au cinéma: le passé retrouvé*. París, 1992; PAZ REBOLLO, M^a.A. (dir.), MONTERO DÍAZ, J. (dir.), *Historia y cine: realidad, ficción y propaganda*. Madrid, 1995; ROSENSTONE, R.A., *El pasado*

en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona, 1997; WOOD, M., *America in the Movies*. Nueva York, 1975, vid. págs. 165-196.

92 FERRÉS, J. *Vídeo y educación...* pág. 103.

93 Para una primera aproximación al complejo tema del Islam es recomendable la obra de Paul BALTA, *El Islam*. Barcelona, 1996.

94 BERNAT I PONS, A., «La historia imaginada: Mahoma, el mensajero de Dios», *Historia y Vida*, 284 (Noviembre, 1991), págs. 76-82.

95 CRUZ HERNÁNDEZ, M., *Historia del pensamiento en el mundo islámico. 1. Desde los orígenes hasta el siglo XII en Oriente*. Madrid, 1996, pág. 12.

96 GABRIELI, F., *Mahoma y las conquistas del Islam*. Madrid, 1968, pág. 11.

97 GABRIELI, F., *Mahoma y las conquistas...* pág. 12. San Juan Damasceno (675-749) árabe que vivió en Palestina y Padre de la Iglesia vio en el Islam una ignorante herejía cristiana. CRUZ HERNÁNDEZ, M. *Historia del pensamiento en el mundo islámico...* págs. 29 y 37.

98 GABRIELI, F., *Mahoma y las conquistas...* págs. 7-21.

99 MANZANO MORENO, E., *Historia de las sociedades musulmanas...* pág. 22.

100 Gaudefroy-Demombynes da como fecha de su muerte el 834, mientras que Maíllo Salgado de el 833 y Manzano Moreno el 813. GAUDEFROY-DEMOMBYNES, M., *Mahoma*. Madrid, 1990, pág.

14. MAÍLLO SALGADO, F., *Vocabulario de historia árabe e islámica*. Madrid, 1996, pág. 222. MANZANO MORENO, E., *Historia de las sociedades musulmanas...* pág. 22.

101 GAUDEFROY-DEMOMBYNES, M., *Mahoma...* pág. 14.

102 LEWIS, B., *El Oriente Próximo: dos mil años de historia*. Barcelona, 1996, pág. 59.

103 MANZANO MORENO, E., *Historia de las sociedades musulmanas...* pág. 34.

104 LEWIS, B., *El Oriente Próximo...* págs. 59-60.

105 GABRIELI, F., *Mahoma y las conquistas...* pág. 50.

106 GABRIELI, F., *Mahoma y las conquistas...* pág. 22.

107 LEWIS, B., *El Oriente Próximo...* pág. 60.

108 LEWIS, B., *El Oriente Próximo...* pág. 60.

109 Fecha tomada de GABRIELI, F., *Mahoma y las conquistas...* pág. 55.

110 HOURANI, A., *Historia de los pueblos árabes*. Barcelona, 1992, pág. 7.

111 LEWIS, B., *El Oriente Próximo...* pág. 60. Medina era el segundo centro urbano del Hiyaz. Su economía era agrícola y artesana y estaba habitada por una población mixta de árabes paganos y árabes hebreos. Árabes paganos eran las dos tribus rivales de los Aws y los Jazchach, dominadoras de la ciudad y enfrentadas durante las últimas décadas en una auténtica guerra fratricida. Es la rivalidad entre estas dos tribus y el interés de ambas por acabar con el con-

160 Amigo norteamericano de Bronston millonario y dueño del gigantesco imperio de industrias químicas, la *Dupont de Nemours* y que tenía como muchas otras empresas de Estados Unidos abundantes divisas bloqueadas en Europa. Bronston le animo a invertir en España en la industria de cine lo que le permitió establecer el Hotel Castellana Hilton en 1957 para poner en pie su empresa. ALONSO BARAHONA, F., *Anthony Mann...* pág. 125.

161 CASAS, Q., «El Kolossal americanos en Europa...», pág. 59.

162 PRESTON, P., *Franco «Caudillo de España»*. Barcelona, 1998, pág. 28.

163 Ibídem, pág. 223.

164 Ibídem, pág. 231.

165 Ibídem, pág. 238.

166 En 1987 en un artículo de una conocida revista de tirada semanal, un destacado líder político de la derecha española, el actual Presidente del gobierno don José María Aznar, se mostró totalmente identificado con la figura del Cid y posó orgullo disfrazado como el héroe medieval, ante la invitación realizada por el suplemento semanal del diario *El País* para elegir su personaje histórico favorito. «Locas pasiones», *El País Semanal* (20/12/87, pág. 32). Agradezco al servicio de documentación del diario *El País* la gentileza mostrada, para poder consultar el citado artículo.

167 Así lo manifiestan en sus obras MARÍAS, J., «Tres horas en la Edad Media. El Cid», *El Cine*. Vol. 1. Barcelona, 1994, pág. 240; ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 140.

168 CASAS, Q., «El Kolossal americanos en Europa...», pág. 61. Las declaraciones de Ray están recogidas en la obra *Nicholas Ray y su tiempo* de Víctor ERICE y Jos OLIVER, Filmoteca Española, 1986.

169 LOSILLA, C., «El Kolossal de Hollywood. La industria como espectáculo», *Dirigido*, 239 (Octubre 1995), págs. 32-51. (pág. 51). ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 135. CASAS, Q., «El Kolossal americanos en Europa...», pág. 57.

170 CASAS, Q., «El Kolossal americanos en Europa...», pág. 61.

171 ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 141.

172 ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 126.

173 MARTÍN, J.L., *La Castilla del Cid*. Madrid, 1985, pág. 4.

174 MARTÍN, J.L., *La Castilla del Cid...* pág. 4.

175 RICO, F., «Poesía e Historia del *Cantar del Cid*» págs. 9, 13 y 14.

176 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 206.

177 MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* pág. 6.

178 MENÉNDEZ PIDAL, R., *En torno al Poema del Cid*. Barcelona, 1983, págs. 12-15.

179 DEWEY, J., Logyc, *The History of inquiry*, Nueva York, 1949, p. 235.

180 BOURDÉ, G.- MARTIN, H., *Las escuelas históricas*, Barcelona, 1992, p. 233.

- 181 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 17.
- 182 MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* pág. 7.
- 183 ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 141.
- 184 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 17.
- 185 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 17.E
- 186 MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* pág. 7.
- 187 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 17.
- 188 FLETCHER, R., *El Cid...* vid. Cap. 5. Contemporáneos del Cid, págs. 95-108.
- 189 GERHARD, D., *La vieja Europa. Factores de continuidad en la historia Europea (1000-1800)*. Madrid, 1991. p. 39.
- 190 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 102.
- 191 El propio Rodrigo Díaz combatió con los castellanos al lado de las tropas de al-Muqtadir de Zaragoza. En Graus derrotaron y dieron muerte al rey Ramiro I de Aragón.
- 192 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 104.
- 193 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 104.
- 194 Recogida en el *Carmen Campi Doctoris* cuando afirma del Cid que nació de «familia tan noble como no hay otra en Castilla». MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* pág. 14.
- 195 También se le ha considerado un plebeyo. Afirmación que permitiría validar la tesis que pretende demostrar que en Castilla se

Notas

podía ascender de la nada a la cima de la nobleza. MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* pág. 14.

196 La fecha es la propuesta por FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 128.

197 MENÉNDEZ PIDAL, R., En torno al Poema del *Cid...* pág. 15.

198 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 136.

199 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 137.

200 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 168.

201 MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* págs. 14-22. FLETCHER, R., *El Cid...* págs. 111-198.

202 FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 17.

203 MARTÍN, J.L., *La España del Cid...* pág. 7.

204 Vid. FLETCHER, R., *El Cid...*

205 MARÍAS, J., «Un retrato de España. Sinfonía española», *El Cine*. Vol. 1. Barcelona, 1994, pág. 369.

206 MARÍAS, J., «Tres horas en la Edad Media...» pág. 240.

207 Aunque algo transformada en la línea general de pastiche de todo el film, ya que son al Cid y a doña Jimena a los que se dirige la niña, ya que la acción en la película retrasa la llegada de los guerreros a la mañana siguiente, para permitir a nuestros héroes pasar su primera noche de bodas juntos en un pajar tras su larga ruptura por la muerte del padre de Jimena.

Notas

208 La prestigiosa y excelente revista *Dirigido* incluyó a Anthony Mann en un dossier sobre «Directores olvidados». Vid. CASAS, Q., «Anthony Mann. El paisaje y la tragedia..»

209 ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 97.

210 ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 140.

211 ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 140.

212 Por ello la televisión catalana en el doblaje de la película suprimió el término España por el de Castilla. ALONSO BARAHONA, F. *Anthony Mann...* pág. 139.

213 Vid. FLETCHER, R., *El Cid...* págs. 123-124.

214 LADERO QUESADA, M.A., «Introducción», *Historia de España fundada por R. Menéndez Pidal, IX: La reconquista...* págs. 31 y 39.

215 Vid. FLETCHER, R., *El Cid...* pág. 124.

216 Don Ramón Menéndez Pidal piensa lo contrario, que Rodrigo conquistó Valencia para el rey. Fletcher, p. 190.

217 *Renaissance et Réforme. Histoire de France au XVI siècle*, reeditada por Robert Laffont, en la que hay dos largos capítulos dedicados a este tema.

218 *Les origines politiques des guerres de religion*, París, 1913-1914, 2 vols.

219 *Les guerres de religion*, París, 1969. Hay traducción española en la editorial Qué sé, Barcelona, 1971.

220 LAPEYRE, H.: *Las monarquías europeas del siglo XVI. Las relaciones internacionales*, Labor, Barcelona, 1979.

221 LIVET, Georges: *Les guerres de religion*.

222 ZAGORIN, Pérez: *Rebels and rulers, 1500-1600*, Cambridge, 1982, 2 vols. Hay traducción castellana *Revueltas y revoluciones en la edad moderna*, Cátedra, Madrid, 1985, 2 vols.

223 BERCÉ, Yves Marie: *Révoltes et révolutions dans l'Europe moderne*, PUF, París, 1980, pág. 18.

224 BARNAVIE, E.: «Mouvements révolutionnaires dans l'Europe moderne: una modèle», en *Révue Historique* (1984), pág. 49.

225 Así lo reflejan algunos de los textos contemporáneos que recoge Fernand Aubert en sus *Bulletins de la Société de l'Histoire du Protestantisme Français*: «(...) la masa que se congregaba en nuestras asambleas (protestantes) comprendía no sólo a las gentes del pueblo, sino también en número apreciable a la élite de Francia, así como a numerosos nobles y magistrados».

226 ELLIOT, J.: *La Europa dividida, 1559-1598*. Madrid, 1981, pp. 105 y ss.

227 KOENIGSBERGER, H.G.: «The organization of revolutionary parties in France and the Netherlands during the 16th century», en *Journal of Modern History* (1955); ver asimismo en *States and revolutions*. Itaca, 1971.

228 MICHAUD, C.: «Finances et guerres de religion en France», en *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, XXVII, 1981.

229 Los hugonotes fueron ayudados por un ejército de *reiters* al mando de John Casimir, hijo del Elector del Palatinado.

230 CLOULAS, I.: *Catherine de Médicis*, Fayard, París, 1979.

231 ERLANGER, Ph.: *La massacre de la St. Barthélemy*. París, 1960. ESTÈBE-GARRISON, J.: *Tocsin pour une massacre: la saison de St. Barthélemy*. París, 1968; *La St. Barthélemy ou les résonances d'une massacre*. París, 1976.

232 ELLIOT, J.: *La Europa dividida*, pág. 206.

233 Sobre esta cuestión ver, entre otros: SALMON, H.H.: «The Paris Sixteen, 1589-1594», en *Journal of Modern History*, 1972. BARNAVIE, E.: *Le partie de Dieu. Étude social et politique des chefs de la Ligue parisienne (1585-1594)*, Lovaina, 1980; del mismo autor «Centralisation ou fédéralisme? Les relations entre Paris et les villes á l'époque de la Ligue» (1585-1594), en *Révue Historique*, 1978. LEBRIGÉ, A.: *La révolution des curés. Paris, 1588-1594*, París, 1980. DESCIMON, R.: «La Ligue a Paris (1585-1594): une révision», en *Annales*, 1 (1982), pp. 72-111.

234 CAZEAU, I.: *Henry IV ou la grande victoire*. París, 1977.

235 *El año que vivimos peligrosamente* de Peter Weir (1982), *Salvador* de Oliver Stone (1986) y *Bajo el fuego* de Roger Spottiswoode (1983)

236 *Cabiria* de Giovanni Pastrone, (1913), *Lawrence de Arabia* de David Lean (1962), *Quo Vadis* de Mervyn Le Roy (1951), *Espartaco* de Stanley Kubrick (1960), *Becket* de Peter Glenville (1964), *Un hombre para la eternidad* de Fred Zinnemann (1968)

237 *Becket* de Peter Glenville (1964), *Un hombre para la eternidad* de Fred Zinnemann (1966)

238 Esta película consiguió seis premios Genie, equivalentes a los Oscars americanos, entre ellos uno dedicado a la mejor película y otro a la mejor dirección. Ficha técnica: Título original: *The black robe* (1991). Director Bruce Beresfor. Producción australiano-canadiense, Samuel Goldwin. Argumento: Brian Moore. Fotografía: Peter Janes. Música: Georges Delergue. Color. Intérpretes principales: Lotahire Bluteac, Adem Young, August Schellenberg, Sandrine Holt, Tantoo Cardinal. Distribuida en vídeo por B.M.G. Video.

239 R. GUBERN, *Historia del cine*, Barcelona, Baber, 1988, III, p. 229.

240 R. A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997

241 Quizá la excepción es *Joe Hill* (1971) de Bo Widerberg, sueco como el héroe (Hill fue uno de los dirigentes del Sindicato de los Trabajadores del Mundo y tras su muerte, después de un proceso judicial amañado, se convirtió en un mito para los obreros norteamericanos)

242 *John Reed. Un revolucionario romántico*, México, Era, 1979. 1ª ed. en inglés en 1975.

243 Según el *Dictionnaire des Films*, dirigido por B. RAPP y J.C. LAMY, París, Larousse, 1990, *Rojos* no obtuvo el éxito comercial calculado, pues consiguió unas ganancias de poco más de 20 millones de dólares. Es un dato a tener en cuenta al reflexionar sobre el contenido de la película y lo que el espectador occidental y sobre todo el norteamericano de la década pasada esperaba ver en el cine.

244 R. A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes...*, p. 78.

245 R. A. ROSENSTONE, *John Reed...*, p. 410.

246 R. A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes...*, p. 78.

247 En descargo del director, habrá que tener en cuenta que la mayoría de los integrantes de la bohemia de Greenwich Village, como Max Eastman o el hispanista Waldo Frank, publicaron sus ensayos en los años veinte o alcanzaron notoriedad como escritores en esa época, cual sucedió con Eugene O'Neill, esto es, fuera del marco cronológico tratado en el film.

248 R. A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes...*, p. 75

249 R. A. ROSENSTONE, *John Redd...*, 406

250 *Industrial Workers of the World* (IWW) fue creado en 1905. Sus miembros eran conocidos como los *wobblies*. En 1912-13 el Partido Socialista expulsó de sus filas a los *wobblies* porque se les consideró relacionados con las teorías anarcosindicalistas partidarias de la violencia. Muchos de estos expulsados se pasaron al comunismo en 1919. El film presta especial atención al activismo de Reed en IWW.

251 R.A. ROSENSTONE, *El pasado en imágenes...*, p. 71

252 E. MALEFAKIS, «Los Estados Unidos a finales del siglo XIX», en J.P. FUSI y A. NIÑO (Eds.), *Vísperas del 98. Orígenes y antecedentes de la crisis del 98*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 199.

253 M.A. JONES, *Historia de Estados Unidos, 1607-1992*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 343

Notas

254 G.D.H. COLE, *Historia del pensamiento socialista*, vol. VI, México, FCE, 1962, p. 258.

255 Anarquista, miembro del grupo de Greenwich Village. Abandonó Rusia en 1922 y se instaló en Canadá, mostrándose como decidida antibolchevique.

256 Así los juzga COLE, *Op. Cit.*, vol. VI, 256. R. A. ROSENSTONE lleva el calificativo al título de su biografía sobre Reed (vid. Nota 4).

257 E. J. HOBSBAWM, *El siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 76-77.

258 M. FERRO, *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, 1995, p. 222

260 Stanley Kubrick falleció pocos meses después de dictarse esta conferencia.

261 Se trata del film *Buscar al Soldado Ryan*, estrenado posteriormente.